ИСКУССТВО КИНО 6

№6 **ИЮНЬ 2015** www.kinoart.ru

«КИНОТАВР». МОЛОДЫЕ: НЕ БОЛИТ _ **5, 25, 35**
«КИНОТАВР». ОСНОВНОЙ КОНКУРС _ **55, 83, 105**
ПИСЬМА ПЕРЫ АТАШЕВОЙ СЕРГЕЮ ЭЙЗЕНШТЕЙНУ _ **143**

«КИНОТАВР»-2015. КРУПНЫЙ ПЛАН — ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ_ **45, 53, 117**

Практически все материалы этого номера посвящены итогам «Кинотавра», на котором – как всегда – были представлены наиболее значимые фильмы года. Сочинский кинофестиваль – редкая профессиональная площадка, где осуществляется осмысление всего самого важного, что произошло и происходит в российском кинематографе. Материалы номера – пресс-конференции, «круглые столы», интервью с мастерами и дебютантами, авторские монологи и эссе на самые разные темы: актуальность нового кино, идеи и киноязык, продюсерские проекты, прокатные возможности.

Дискуссионным вопросам вступления в большую киножизнь посвящен «круглый стол» «ИК» «Кино молодых: новые песни о главном», активное участие в котором приняли сами конкурсанты, авторы короткого метра («Здесь и теперь»). В рубрике «Имена» представлены Мария Гуськова и Дарья Власова, а итоги короткометражного конкурса подводит беседа с председателем его жюри Игорем Толстуновым.

«Крупный план» акцентирует внимание на наиболее дебатируемом фильме главного конкурса «Страна ОЗ» Василия Сигарева. В «Репертуаре» – рецензии на лучшие работы «Кинотавра», включая, конечно же, лауреатов – «Про любовь» Анны Меликян и «Ангелов революции» Алексея Федорченко. В разделе «Опыт» – пресс-конференции Натальи Кудряшовой и Ивана Вырыпаева, а также беседа с членом жюри конкурса Андреем Смоляковым.

Дискуссионные материалы помещены и в «Комментариях» – статья Елены Стишовой об интенсивно проявляющемся в последнее время патриотическом синдроме и размышления Марии Мухиной о проблемных перспективах сегодняшнего проката отечественной продукции. В «Разборах» – неожиданный разговор экспертов о неотвратимом влиянии нового сетевого сознания на привычные способы производства и потребления фильмов.

Завершает номер уникальная публикация: письма Перы Аташевой Сергею Эйзенштейну с комментарием Владимира Забродина.

На обложке: кадр из фильма «Страна ОЗ», режиссер Василий Сигарев

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **КИНО МОЛОДЫХ: НОВЫЕ ПЕСНИ О ГЛАВНОМ**
«Кинотавр»-2015

КОРОТКИЙ МЕТР: ИМЕНА

25 МАРИЯ ГУСЬКОВА:
«ДРАМАТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ НЕТ»

27 ДАРЬЯ ВЛАСОВА:
«ВО МНЕ НЕТ РЕВОЛЮЦИИ»
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

КОРОТКИЙ МЕТР: ИТОГИ

35 ИГОРЬ ТОЛСТУНОВ:
«НЕ БОЛИТ»
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

КРУПНЫЙ ПЛАН

45 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
НОРМА
«Страна ОЗ», режиссер Василий Сигарев

51 АНДРЕЙ ИЛЬЕНКОВ
ВАСЯ

53 ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ
ДЮДЯ

РЕПЕРТУАР

55 ВЛАДИМИР ЛЯЩЕНКО
ВСЕ ПЕСНИ ТОЛЬКО О МОСКВЕ
«Про любовь», режиссер Анна Меликян

60 ОЛЬГА КАБАНОВА
ОНИ НЕ АНГЕЛЫ, АНГЕЛЫ НЕ ОНИ
«Ангелы революции», режиссер Алексей Федорченко

64 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ЗАВОДНЫЕ ИДИОТЫ
«Тряпичный союз», режиссер Михаил Местецкий

68 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
ГЕНИЙ ЧИСТОЙ ПРОСТОТЫ
«Спасение», режиссер Иван Вырыпаев

72 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
САМИ НЕ СВОИ
«Пионеры-герои», режиссер Наталья Кудряшова

77 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
СЕРАЯ БОЛЕЗНЬ
«Инсайт», режиссер Александр Котт

ОСНОВНОЙ КОНКУРС: ОПЫТ

83 НАТАЛЬЯ КУДРЯШОВА:
«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК ХОЧЕТ СТЯЖАТЬ СМЫСЛЫ»

96 ИВАН ВЫРЫПАЕВ:
«ХВАТИТ ИСКУССТВА!»

ОСНОВНОЙ КОНКУРС: ИТОГИ

105 АНДРЕЙ СМОЛЯКОВ:
«НАШЕ ВРЕМЯ НИКОГО НЕ ВЫБРАЛО»
Беседу ведет Нина Зархи

КОММЕНТАРИИ

117 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПАТРИОТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

123 МАРИЯ МУХИНА
ВРАГ НОМЕР ОДИН

РАЗБОРЫ

129 **ПЯТЬ ЭКРАНОВ ОДНОГО ЗРИТЕЛЯ**
Кино в окружении конкурентов

ПУБЛИКАЦИИ

143 **«ДОРОГОЙ СТАРИК!»**
Письма Перы Аташевой Сергею Эйзенштейну.
1942–1944

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

KINOTAVR.RU

sochi 2014

КИНОТАВР

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

кинотавр

кинотавр

26

26

04

СОЧИ 2015

7 ИЮНЬ 14

Л. Орлова

РОССИЯ ROSSIJA 2000 3.00

КИНО МОЛОДЫХ: НОВЫЕ ПЕСНИ О ГЛАВНОМ

«Кинотавр»-2015

Сочинская программа «Кинотавр. Короткий метр» представила новых режиссеров. Актуальные проблемы дебютантов, их вхождения в профессию мы обсуждаем на «круглом столе», организованном «ИК» в рамках Сочинского кинофестиваля. В дискуссии участвуют молодые авторы Кирилл Плетнев, Дарья Власова, Антон Уткин, Татьяна Рахманова, Никита Иконников, Владлена Санду, Никита Тамаров, Максим Кулагин, Егор Сальников, Наталья Покровская, Светлана Самошина, а также кинокритики Елена Стишова, Зара Абдуллаева, Ирина Любарская, фестивальные эксперты Ситора Алиева, Стас Тыркин, Анна Гудкова, Жоэль Шапрон и президент фестиваля «Кинотавр» продюсер Александр Роднянский. Модератор дискуссии — социолог культуры Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Известно, что каждый теперь может снимать кино. «Кинотавр» получил «всего» 407 новых короткометражных фильмов. Насколько я знаю, коллекцию Cinéfondation на Каннском фестивале отбирали из 1800 работ. Понятно, что количество проектов будет из года в год увеличиваться, а производство кинопродуктов будет уступать только масштабам туризма.

Тем не менее фестиваль делает очень важное дело, предоставляя шанс публичной презентации авторам короткого метра. Здесь много разных функций, и они не связаны только с анализом профпригодности молодых людей, с поиском талантов или какими-то интересами продюсеров. Здесь есть и скрытые процессы, которые возникли, например, оттого, что предыдущее поколение не справилось с анализом времени. Так называемые «новые тихие», как точно Борис Хлебников аттестовал своих сверстников, тоже были выращены на «Кинотавре». В любом случае в этом конкурсе

существует пространство свободы от двух основных сил кинематографа – от государства и от рынка.

В номере журнала, посвященном прошлогоднему «Кинотавру», мы говорили с Алексеем Мизгиревым, который тогда был председателем жюри короткого метра. Он, человек дотошный, внимательный, сделал несколько важных наблюдений. Во-первых, по сюжетам: в фильмах конкурса было слишком много анекдота. Во-вторых, ему не хватило в работах конкурсантов боли и смелости.

Что сегодня предъявляет нам молодое российское кино? Демонстрирует собственное дарование, способность понравиться продюсеру, умение рассказать о том, о чем можно или «правильно» сегодня рассказывать?

В последние годы фильмы, за исключением, может быть, «Левиафана» Андрея Звягинцева, не становились общенациональным событием, о котором говорили бы все думающие люди. Хотя в этом конкретном случае кроме качеств самого произведения была, на мой взгляд, одна из лучших за двадцать лет кампаний по продвижению фильма. После Балабанова картины не оказывались предметом полноценной публичной дискуссии. В отличие от 1970-х, 1980-х годов. Не хочу никого обидеть, может, вы – «новые робкие», такое возникает ощущение. Или «новые лояльные»? Нет какого-то серьезного, заметного вызова, который во все времена очень важен, особенно когда появляется очередное поколение авторов. У меня такое субъективное чувство.

Еще одна тема, на которую призываю всех поговорить, – мы заявили ее в названии дискуссии: «новые песни о главном». Главное тут – советское сознание. Старые, но неумирающие представления о происходящем, о важном или не важном, о неизбывных страхах перед осмыслением жизни. Какая-то идеологическая аккуратность. Это касается, за редким исключением, и полного метра, хотя я пока не видел всех фильмов большого конкурса.

Время сегодня сложное. Мы все прекрасно понимаем, почему в показанном на открытии фильме Станислава Говорухина был вставлен документальный эпизод со знаменитым высказыванием Хрущева в Манеже, после которого вся история страны в очередной раз передвинулась, переформатировалась. Тогда на выставке к тридцатилетию МОСХа в Манеже Никита Сергеевич произносит очень важные слова: «Вы думаете, у нас оттепель, но теперь даже не заморозки, а настоящие морозы». Что это значило тогда, мы знаем. Готовность отказаться от цензурного послабления, фрагментов свободы, а значит, от реформ. Решение сесть на нефтяную иглу, жажда ренты. Понятно. А вот что сегодня происходит с нашей страной, временем, с теми элитами, которые давно не получают смыслового сопровождения с помощью того кино, к которому они, казалось бы, готовы?

Елена Стишова. Уже лет двадцать я наступаю на горло собственной песне, не говорю про то, про что хочу сказать, думая, что буду освистана как старомодная и несовременно мыслящая персона. Особенно в обществе

режиссеров-дебютантов, людей, вступающих на этот соблазнительный, но коварный путь.

Больше всего хочется говорить именно о поколенческой составляющей той группы фильмов, того кластера кино, который я посмотрела в этот раз. Скажу честно: внятный коллективный портрет поколения составить не могу. А я люблю это делать, чтобы по схожим мотивам, по нечаянностям попытаться понять, что же волнует новую волну дебютантов, в чем, простите, пафос новейшей генерации, знающей о нашем советском прошлом больше по литературным источникам да от мам и бабушек. Как критик я обязана увидеть в ваших работах то, о чем вы сами не подозреваете. Не только то, что вы сказали городу и миру, но и то, что *сказалось помимо авторской воли*. Часто оно-то и оказывается главным.

Во время церемонии открытия мне понравился философически настроенный мальчик, в чьи невинные уста сценаристы вложили прямо-таки роковые слова: «Будьте готовы к тому, что ваш фильм никому не нужен». Это уже случилось, это уже происходит: кино в одночасье перестало быть важнейшим из искусств. Оно потеряло свое место в иерархии искусств, столь долго удерживаемое, но нового, идентичного места даже не нащупало. Тем не менее число людей, желающих попасть в киноиндустрию, по-моему, постоянно растет. И на них падает ответственность: вписать кинематограф XXI века в анналы актуального искусства, отбить его у коммерсантов. У вас великие задачи!

Но не могу не сказать о том, что меня угнетает. Что сейчас, сегодня можем сказать про ваше поколение? Может быть, вы – тишайшие, а может, еще взорвете всю эту рутину, в которую все сейчас погружены? Я имею в виду не только кинематограф, но нашу культуру в целом. Вы прекрасно знаете, в какой тяжелейшей атмосфере мы живем. Сегодняшняя ситуация, по мне, еще тяжелее, чем застой, в котором проходили мои зрелые годы, когда казалось, что выхода из этого не будет никакого. Я смотрю ваше кино и не вижу, как вы переживаете ситуацию. Не наблюдаю никакой рефлексии на эту тему. Хочу спросить вас: почему? Вас это не волнует? Не заводит Звягинцев со своими последними фильмами?

Когда мы вышли из застоя, из проклятого «совка», как-то западло было быть социальным. В конце концов, немодно, неактуально. Возникло то, что можно назвать социофобией. Тут я резко отделяю документальное кино, Школу Марины Разбежкиной. Только по этому кино мы можем представить, в какое время живем.

В игровом коротком метре – за исключением, может, пары фильмов – пытаться сквозь это кино воспроизвести время, 2015 год, – это дело напрасное. Время даже имплицитно не отражается в картинах короткого метра. Тот самый поколенческий контекст, который меня волнует, ведь я была свидетельницей входа в кинематограф – и вообще в культуру – двух-трех ярких поколений, исчерпывается жанровыми исканиями и задачей любым способом заявить о себе. Мне нравится

выражение, которое как-то услышала в Берлине, когда на кампусе талантов кто-то из крупных немецких режиссеров читал лекцию на тему «Форматирование реальности». Я подумала, что если бы сама когда-нибудь рискнула ставить фильм, то, вооруженная этой формулировкой, стала бы думать о том, как режиссерскими средствами выразить пусть через самый камерный сюжет ту реальность, которая существует за пределами кадра.

Приведу пример фильма, который, мне кажется, это делает, – «Настя». В «Насте» Кирилл Плетнев провел замечательный кастинг и сделал ставку на него. Все три актрисы – отличнейшие. С одной Ингой Оболдиной можно рассказать про нашу жизнь вещи глубокие и нетривиальные. Это частная история про двух женщин. Одна – полицейский, другая – арестованная, в «обезьяннике». Они находят общий язык, по-бабьи начинают друг другу плакаться. У каждой есть проблемы, прорастающие в нашу реальность. Там есть конкретный социальный контекст.

Или другая картина – «Возвращение Эркина» Марии Гуськовой, которая, как вы знаете, получила престижную награду на Каннском фестивале – третья премия в программе Cinéfondation. Что так зацепило в ней? Тонкая, умная режиссура. Есть намеренные умолчания в этой истории. Мы даже до конца не знаем, кого этот Эркин убил, но догадываемся, что кого-то из родни, и потому она его отторгает. В этой немногословной минималистской работе столько разных токов, нюансов сходится, завязывается в узел, включая актуальнейшую тему о «понаехавших». Дело происходит в Киргизии, откуда к нам столько людей «понаехало». Все сделано исключительно режиссерскими средствами. Мало слов, а напряжение, саспенс растет. Готова проанализировать еще ряд фильмов, в частности «Масонов» с их эпической иронией, картину, которая нам в редакции очень понравилась, но пусть это сделает кто-то другой.

Робко, но я все же хочу под завязку задать вам прямой вопрос: почему вы не образуете некоего единства? Почему про вас нельзя сказать: «поколение 2010-х годов»? Как вы сами к этому относитесь? Вы все знаете, с каким сарказмом Достоевский говорил про иных своих героев: «среда заела». Простите, но мне кажется, что среда очень основательно с вами поработала. Вольно или невольно происходит редукция по отношению к обывателю. Ему абсолютно фиолетово, что где-то совсем близко от нас происходит война, что там убивают людей, что там погибают дети. Обывателя это не колышет, у него другие ценности. А чем вы-то отличаетесь от него?

Зара Абдуллаева. Я хочу задать всего один вопрос Ирине Любарской, которая отбирала картины молодых режиссеров. И еще возразить Елене Михайловне: мы не знаем, как сегодняшние фильмы когда-нибудь будут считываться, есть в них реальность или нет. Чувствительность на сегодняшний день у всех разная. Кроме того, бесстилие – тоже стиль. Слова «размытая реальность», я считаю, пора прекратить употреблять.

«Настя», режиссер Кирилл Плетнев

Себе это тоже говорю. Какое-нибудь виртуальное, компьютерное кино может дать большее понимание реальности, чем какой-нибудь наблюдатель, который стоит за углом.

Теперь вопрос Ирине. Ты очень давно отбираешь конкурс короткого метра. Смотришь, выбираешь, на твой взгляд, лучшее. Но человек устает и придумывает себе какие-то идеи, концепты: не буду так – это жанровое, это сериалы, это арткино, а может, нет. Ты ведь не складируешь будущее кинопроизводство, а придумываешь какой-то собственный принцип отбора, который никому не известен. Хочу узнать: ты просто пенки снимаешь, как тебе кажется, или у тебя есть какое-то другое решение этого трудного вопроса?

Ирина Любарская. Зара, я с тобой полностью согласна насчет того, что мы понятия не имеем, как все эти фильмы, которые могут показаться бестильными, недостаточно отражающими нашу действительность, не ставящими острых социальных проблем, – как они завтра отзовутся. Мы вообще не знаем, что будет через два-три года. Мы уже проверили за эти четверть века, которые живем в новой стране, что наша жизнь по-настоящему непредсказуема.

На мой взгляд, самое главное – талант. Я, конечно, когда начинала эту работу, сильно заморачивалась концепциями. Даже выстраивала дни – чтобы фильмы подбирались на одну тему. Потом прекратила, потому что в данном случае эти игры в бисер совершенно не нужны. Задача программы «Кинотавр. Короткий метр» – подготовить некий показ для индустрии. Индустрия у нас, мы знаем, хиленькая, но тем не менее требует новых кадров. Есть еще большая телеиндустрия, я про это тоже думаю. Это гораздо более интересные задачи, чем поиски глобальной концепции или каких-то остросоциальных тем. Да, их мало, за одиннадцать лет, что я делаю эту программу, были, по-моему, только три-четыре картины, которые действительно были связаны

Portfolio, режиссер Никита Тамаров

с какими-то политическими событиями. И, надо сказать, все они были плохие.

Я считаю, что самый остросоциальный фильм – «Нечаянно» Жоры Крыжовникова, по-настоящему блестящая работа. Конечно, он опытный человек, и, может быть, несправедливо ставить таких авторов рядом со студентами и их работами. Но пусть соревнуются, и когда-то Жора проиграет им. Жизнь непредсказуема. Поэтому принцип отбора у меня совершенно элементарный: нужно, чтобы это мне понравилось, потому что программу подписываю я. Картина должна быть сделана профессионально со всех точек зрения. Для меня всегда важно, чтобы была внятная история, чтобы это не были какие-то этюды. Интересны люди, истории и то, как их трактуют молодые ребята. Каждый год получается от 22 до 24 картин, которые входят в отведенные нам три дня. Я очень надеюсь, что, учитывая то, что сейчас действительно бум короткого кино, нам добавят еще один день на фестивале.

Раньше меня огорчали наши традиционные киношколы – ВГИК и Высшие курсы. Теперь они меня радуют – там что-то изменилось: хорошие, сильные, профессиональные работы. Но у нас же есть еще огромное количество новых киношкол. Кто там преподает, я, честно говоря, не понимаю. Но по факту это, я считаю, разврат. Туда приходят молодые люди, часто совсем не бездарные. Платят большие деньги. Если там и преподают мастера, то профессии они явно не обучают. Я каждый раз огорчаюсь, потому что хочу брать разные фильмы, не только из ВГИКа и с Высших курсов, но и из новых киношкол. Но сейчас самая популярная сценарная киношкола – виртуальная, онлайновая. Ее с большим коммерческим успехом ведет человек, у которого нет ни одного полного метра. В YouTube можно посмотреть кучу разнообразных лекций, которые читают такие же девочки и мальчики, как наши конкурсанты. И они кому-то дают мастер-классы.

Анна Гудкова. Мне кажется, что самая большая проблема как раз в образовании. Недавно вышел отличный текст Марии Кувшиновой «Почему молодые российские режиссеры никому не нужны?». Потому, что у них нет базового гуманитарного образования. Когда российское кино находилось в авангарде многих процессов, оно было теснейшим образом связано с общей культурной ситуацией в стране. Его создавали люди, которые запоем читали книги, были включены во все значимые контексты художественной культуры, социального состояния общества, всего на свете. Сегодня же степень инертности, неумелости и дремучести современного поколения сценаристов, режиссеров и продюсеров, увы, не дает надежды.

К сожалению, ни ВГИК, ни любая другая киношкола, включая нашу, «Культбюро», не в состоянии преодолеть все пробелы. Образование – это прежде всего школа и внутренняя дисциплина личности. Как мы знаем, Иосиф Бродский ничего не заканчивал.

Количество не говорящих по-английски режиссеров зашкаливает. Отсюда невключенность в мировой контекст. Люди впервые приходят на выставки в каком-то немыслимо взрослом возрасте, не умеют анализировать художественное полотно, а следовательно, работать с оператором, с художником и всеми остальными, не говоря уже о композиторе. Возникает впечатление, что молодое поколение не слышит реальность, не умеет с ней работать, показывать на экране.

Многим нашим авторам кажется, что они сейчас скажут что-то и – будто с Луны упали – будут в своем суждении первыми. Недавно ко мне попала симпатичная европейская статистика. Из ста режиссеров – выпускников киновузов примерно шестьдесят-семьдесят снимают свой первый фильм, тридцать-сорок – второй. А вот три-пять и больше фильмов – человек десять. Первая картина – это некая инерция выпуска из киношколы, дебют. Потом либо вам становится нечего сказать, либо вы не в состоянии работать в команде. Все норовят сами себе написать историю, сами снять, чтобы никто по возможности на это не влиял. Нет собеседника-продюсера, это тоже проблема. Я призываю подумать о своей судьбе применительно к этой статистике, которая не столько грустна, сколько справедлива.

Грань между профессиональным и любительским кино сейчас настолько прозрачна, что нет такого безусловного эксперта, который бы мог ее провести. Единственное кинематографическое образование, которое имеет Жора Крыжовников, поминавшийся здесь многократно, – это наша школа «Культбюро». Остальное – это ГИТИС и его работа над собой. В советское время он не был бы отнесен к профессионалам, ему бы не дали запустить фильм.

Любой человек, обладающий талантом, знанием ремесла, целеустремленный и сильный, может сейчас снимать кино. И когда вы, дорогие режиссеры, выходите на этот рынок, вас никто не ждет. Главное: вы вступаете в конкуренцию не только с себе подобными. Вы вступаете в конкуренцию с теми бесчисленными обладателями

айфонов, видеокамер, «утюгов» – всего, что способно воспроизводить картинку. Вам предстоит бороться за аудиторию, которой вы зачем-то должны понадобиться. Вы должны ей рассказать что-то о ней самой, чего она о себе без вашей картинки, без вашего сюжета может не узнать.

Даниил Дондурей. После всех этих вдохновляющих слов, когда вы, как герои Шагала, начнете летать, я бы попросил выступить хотя бы нескольких авторов короткометражных фильмов.

Кирилл Плетнев, *режиссер фильма «Настя».* Мне кажется, режиссер – профессия, в которой не надо оправдываться. Это индивидуальная профессия, фильм – это твой личный взгляд на жизнь. Он у всех разный. У меня сейчас ощущение, что я в школе какой-то нахожусь.

Анна Гудкова. А вы не принимайте на свой счет.

Кирилл Плетнев. Мне за коллег обидно, я уже давно на свой счет ничего не принимаю. Я учился у Дениса Родимина, который будет представлять здесь фильм «Гость», и у Владимира Алексеевича Фенченко. Однажды у нас мальчик на занятия принес заявку, начали ее обсуждать, и я говорю: слушай, мне кажется, если здесь сделать вот такой поворот и вот такой, то будет интереснее. На что Денис Викторович сказал: «Кирилл, это будет интересно тебе, мне и еще пятидесяти людям в Москве и Санкт-Петербурге». Надо же признать, что в стране появилось поколение, выращенное на Comedy Club. Мы как-то разговаривали с Валерием Петровичем Тодоровским. Мой любимый фильм у него – «Любовник». Так вот он мне сказал, что сейчас бы не снял такое кино: «На него никто бы не пошел, оно бы не окупилось. Это надо тебе, мне, еще каким-то профессионалам и тонко чувствующим людям».

Сейчас наступило такое время, когда нужно пытаться в яркой упаковке донести до людей какую-то интересную человеческую историю. Большинство моих коллег и я пытаемся этому учиться. Ирина Любарская сказала, что ее радуют выпускники ВГИКа. Ребята стали ориентироваться на то, что снимают не для фестивалей, а все-таки хотят идти работать в индустрию. Больше стали заниматься жанровым кино, рассказывать человеческие истории, а не просто показывать, как два человека молча смотрят в камеру и параллельно разговаривают. Мне кажется, что сейчас идет поиск, что-то варится в котле: так, как было раньше, уже невозможно, а как надо – еще пока непонятно. Отсюда брожение.

Лилия Немченко. Пару лет назад был фильм Тимофея Жалнина «F5», и, мне кажется, он мог бы с вами поспорить по поводу упаковки. Вы помните этот фильм?

Кирилл Плетнев. Там упаковка прекрасная. Вы подтверждаете то, о чем я говорю. Там музыкальное, танцевальное шоу, прекрасный пластический номер, абсолютно современная обстановка вокруг, при этом есть человеческая проблема. Я говорю именно об этом. Как в «Крупной рыбе» Тима Бёртона. Мы, казалось бы, смотрим фильм про конфликт

На съемках фильма «Таня», режиссер Никита Иконников

отца и сына, а на самом деле – про то, как человек мифологизирует свою жизнь. Если б это было сделано в лоб, напрямую, никто не стал бы смотреть кино, а про конфликт отца и сына – стали.

Даниил Дондурей. Мы здесь пока не говорили про упаковки, про интересы продюсеров и зрителей в плане возврата денег. В основном о времени, о том, что все равно существует очень небольшое количество людей, которые кормят нашу страну. И те, кто понимает художественные языки, сохраняют этот невероятно важный опыт. Именно они будут способны летать. Но интересы продюсеров сегодня устроены таким образом, что они уже хорошо ладят с государством. Мы производим четыре тысячи часов сериалов в год, и еще в кинопроизводстве почти двести часов. Огромная империя кино.

Кирилл Плетнев. Одну вещь добавлю. Вы сейчас сказали по поводу того, что хорошо бы летать. Вот летать очень сложно.

Даниил Дондурей. А раньше, думаете, было легко? Мои сверстники не были более свободными, чем вы.

Кирилл Плетнев. Раньше люди искали варианты. Появлялись Шварцы, Горины и другие. Почему сейчас популярен Жора Крыжовников, почему о нем так много говорят? Потому что он, во-первых, талантливый человек, а во-вторых, он занимается иносказанием.

Дарья Власова, *режиссер фильма «Масоны».* В отличие от Кирилла, я для себя еще не решила, как нужно презентовать то, что ты хочешь сказать зрителю. «Масоны» – в моей практике это первый раз, когда я решила поговорить со всеми. Сделать фильм, который будет понятен всем. Мне казалось, это абсолютно зрительский фильм, хотя многие задавали мне вопросы, показывающие, что они чего-то не поняли. Передо мной стояла большая проблема, потому что, с одной стороны, я не очень люблю человечество, я – мизантроп, но конкретных людей почему-то люблю, как только начинаю с ними общаться. Для меня

«Бумеранг», режиссер Мария Болтнева

проблема – найти ту грань, где обыватель становится «широкой аудиторией». Понять, как разговаривать с публикой и причислять ли себя к ней. Может быть, я обыватель.

Еще не знаю, что сказать по поводу России и нашего поколения, поскольку я – индивидуалист. Как-то так вышло, что я была воспитана не родителями, а своей средой. И когда мы учились во ВГИКе, я точно помню, что у нас не было курса как сообщества – в том смысле, что мы не ездили на шашлыки в майские праздники. Общались группами по три-четыре человека. И всегда, даже когда я ездила на стажировку в другие страны, меня считали индивидуалистом. Хотя я очень много улыбаюсь, но что-то во мне, видимо, есть такое, что меня как-то отделяет. Думаю, это обстоятельство – в копилку к вашему разговору о том, что мы разные, не очень сбиваемся в одно поколение.

Антон Уткин, *режиссер фильма «Лето».* Продолжу мысль Кирилла Плетнева. Не уверен в том, что кино сейчас обязано быть остросоциальным. В последние десятилетия у нас в большом количестве появились другие медиа. Когда вы понимаете, что роль самого социального медиа выполняет Twitter, в котором можно найти и боевиков ИГИЛ, и агентов ЦРУ, и всех остальных, вы осознаете, что кино эту битву за социальность уже проиграло.

С другой стороны, мы снимаем фантастику, что довольно странно в России. Пока привезли очень камерную, простую историю, потому что мы это делали впервые. Но вообще – и по работе, и по тому, как мы живем, – хотим думать о будущем. О том, где Россия будет через десять, двадцать, тридцать лет. Футурология, программирование будущего для нас гораздо важнее, чем высказывание о сегодняшнем дне, потому что про сегодня есть Разбежкина и ее ученики, это хорошо. А кто скажет про завтра или послезавтра? Кто подумает об этом?

Даниил Дондурей. Большевики тоже очень много думали о будущем.

Татьяна Рахманова, *режиссер фильма «Мой брат Бэтмен».* Я тоже не знаю про поколение и про судьбу России. Меня больше всего волнуют какие-то практические вопросы: как, например, не врать? Страдаю от этого. Смотрю свое кино, фильмы друзей, вижу, что очень много фальшивки. Как от этого избавляться, непонятно. Это должна быть какая-то бесконечная работа над собой. Когда я собирала команду, чтобы делать «Бэтмена», мне было трудно найти каких-то адекватных людей. Очень много двадцатилетних старичков, которые считают, что если кино про деревню, то это обязательно ситец, мешковина и лапти, висящие на стене. Это невыносимо. Должно быть постоянное преодоление.

Никита Иконников, *режиссер фильма «Таня».* Я хотел бы сказать, что, наверное, во все времена кино начиналось с какого-то твоего личного опыта и понимания самого себя. Кто ты такой, чем жил, чем живешь. Мне кажется, этот момент нельзя исключать. Необязательно контекст формирует человека. Самая большая прелесть короткометражного кино в том, что ты можешь сказать о себе. Это будет интересно, если ты был искренен со зрителем, говоря о своих проблемах. Есть понятие «результат – сразу». Мы хотим, чтобы было кино про большую проблему – иммиграция, например. Надо сначала понять, кто этот человек, который, скажем, в метро сидит, уснул. Мы о нем думаем все что угодно. Кто он?

Анна Гудкова. Никто не требует от вас сразу больших тем. Только четкости артикуляции, профессиональной, интеллектуальной, визуальной. Часто автору кажется, что он ясно сказал про то, что он чувствует, понимает и думает, а на самом деле он сказал: «Ыыы». И когда я вижу это на экране, зная, что есть масса языков, на которых со мной можно разговаривать как со зрителем, я понимаю, что автор просто оболщается на свой счет. Это к вопросу об аудитории, о поиске команды и прочем – именно это я имею в виду, когда говорю об образовании. То, что вы внутри себя говорите, и то, что мы видим потом, в текстах и на экране, – совершенно разные вещи.

Никита Иконников. Мне кажется, что вы сейчас рассуждаете о понятии «ремесло». Если оно есть в руках…

Анна Гудкова. Ремесла мало. Это – «как», а образование – это «что».

Владлена Санду, *режиссер фильма «Кира».* Мне кажется, звук «ыыы» звучал почти сто лет назад в одной из опер Матюшина, Малевич там делал декорации. Это тоже может быть. Но мы сейчас немного о другом говорим. Происходит обнищание сознания, это действительно так. Важный момент – куда мы идем, кто мы есть? Проблема не только в этом. Вчера на открытии у меня было странное ощущение от постановки вопроса про успех… Кому ты нужен? Если ты начинаешь думать об этом, то лучше ничего не делать.

Мне кажется, сегодня есть свобода. Ты можешь делать то, что ты хочешь. Вопрос в том, что мы будем делать дальше. Поскольку есть индустрия, которую, к сожалению, формируют маркетинговые

исследования. Вот это страшно. Я общаюсь с людьми в разных городах страны, понимаю, что то, что они смотрят, и то, что они способны воспринимать, – это даже не «ыыы», это просто тишина. Борис Хлебников сказал про «новых тихих», а теперь уже даже не тихие, а вообще какая-то пустота. Но после нее всегда идет серьезный взрыв.

Никита Тамаров, *режиссер фильма Portfolio*. Я впервые на «Кинотавре», это мой дебютный фильм. У меня все время ощущение от нашего кино – и на конференциях, и на просмотрах – «все очень сложно». Сложно жить, сложно снимать. Мы стараемся, но нам очень-очень непросто. Может, надо быть попроще? Не в смысле «глупее», легче, а не так радикально, без страстей к этому всему относиться.

Максим Кулагин, *режиссер фильма «Угонщик»*. Меня радует то, что сейчас происходит: жанровое кино выходит на первый план. Мне всегда казалось, что именно оно и есть самый большой и самый главный корпус, костяк кинематографа. У нас с этим всегда была беда. Как человек без образования я постоянно смотрел, что же снимают во ВГИКе и других киношколах. Меня задолбали на экране эти маленькие кухни с пьяными дядьками. Не понимаю, о чем люди ностальгируют. Мне и о собственном детстве не хочется снимать. Хочу придумать историю типа «Терминатора» или напоминающую мир Тарантино, который живет так, как будто сам находится внутри – в своем фильме. Он же сказал, что большие темы портят кино. Надо снимать маленькие. А у нас всегда: вот я сейчас как выскажусь и привлеку к себе внимание. А смотришь – ни сценария, ни ремесла.

Я советую сценаристу: читай американские пособия, анализируй, пробуй перекладывать на свою историю. А он берет и просто начинает с первой страницы и заканчивает последней. Считаю, кино – это конструкция. Для меня самое главное – сценарий. Если он слабый, все остальное не имеет никакого значения: снял ты на RED, на Alexa, на телефон – все равно получится фигня. Если история работает, все остальное есть.

Сейчас – переломный момент. Социалки? Ну их! YouTube закрыл эту тему. Я там пересмотрел всю жесть и подумал: как после этого можно вообще снять что-то реалистичное? Кино становится другим. YouTube нам открыл самые закрытые темы, которые только можно себе представить. Врубайте фантазию. Я ничего не ищу в прошлом, не вспоминаю, как там в пионерский лагерь ездил.

Хочется, чтобы было кино по-настоящему интересное, жанровое. У нас нет фильмов ужасов, в России якобы не может быть этого жанра – не верю я. Все боятся, живут фестивалями. А кто индустрию-то будет делать? Не может же жанровое кино сразу вот так появиться. Думаю, что время изменится. Лично я вырос на американском кино. Может, кому-то это покажется снобизмом. Включал VHS, и меня просто выносило, эти фильмы меня просто «убрали». Тот же Джеймс Кэмерон – он, мне кажется, сломал мозг. Или Ридли Скотт. Понимаете? У нас не появляются фильмы типа «Чужих».

«Угонщик», режиссер Максим Кулагин

Егор Сальников, *режиссер фильма «Пузырьки»*. Я только что закончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров, мастерскую Владимира Хотиненко. С самого начала обучения нам говорили: дорогие друзья, вы имеете такие разнообразные средства, доступ к информации, освещение любой проблемы с разных сторон, вам сам бог велел скорее брать в руки телефон, утюг – и снимать. Мне кажется, это как раз и является главной проблемой – отсутствие настоящего поиска. Первое образование у меня актерское, я учился во ВГИКе. Тратил полдня, чтобы найти звук поезда для одного из этюдов. Сейчас это все стало гораздо проще. Тогда не было социальных сетей, сейчас они появились. Так вот, я думаю, что большой разброс возможностей невероятно портит вкус.

В 1990-е, когда я был маленьким мальчиком, все было четко: человек – рокер, или рэпер, или тот, кто любит попсу. Сейчас все говорят о себе: я – меломан, я как бы всюду понемножку. Пичкаем себя лишней информацией, мы все делим и делим. Каждую часть фильма – на более маленькие, каждую идею – на еще поменьше. В какой-то момент это деление все превращает в кашу, картина исчезает, теряется смысл. Это и есть причина того, почему голос становится все тише и тише.

Скажу по поводу обучения, надеюсь, никого не обижу. Сейчас на наших курсах есть много предметов – можно сказать, половина, – которыми режиссер должен обязательно овладеть. Но самостоятельно. Мне необязательно сидеть и слушать лекции по истории костюма, потому что, когда я буду делать фильм, я сам все узнаю про тот период времени.

Анна Гудкова. Это вы серьезно сказали или пошутили?

Егор Сальников. Серьезно. Потому что часто, к сожалению, читают лекции педагоги, которые любят больше говорить о себе в кино, чем об истории костюма. В 20-е годы был один мастер, который вел мастерскую, там были и актеры, и режиссеры, и он же преподавал историю костюма. Сейчас все это деление мешает. Человек теряется, не знает,

«Знак», режиссер Анастасия Юлина

куда идти. Только он начинает свое дело, находит собственный голос, как его обрубают. Ему говорят: ты в своем уме? И человек теряется, особенно молодой и неопытный.

Ната Покровская, *продюсер фильма «Лето»*. Меня зацепил вопрос про то, почему мы не являемся единым поколением. Мне кажется, что было классно, когда в 1970-е все носили одинаковые брюки, а в 1980-е одинаковые пиджаки. В 2015 году, в котором мы живем сейчас, люди могут выбирать себе одежду, пол или его отсутствие, любую форму идентичности. Сейчас нужно пользоваться именно этим. Тем, что у каждого есть свой голос, как бы он ни звучал, возможно, даже совершенно не по-человечески.

Представьте себе диско-шар, каждая фасетка которого отражает что-то свое. Вы смотрите на этот шар – он же классный. Главное, чтобы каждая фасетка работала над собой и не теряла блеска. На мой взгляд, хорошо, что сейчас нет какого-то общего поколения, что все не поют хором, а, наоборот, из каждого можно выведать то прекрасное или адское, что творится у него в голове.

Светлана Самошина, *режиссер фильма «Как жизнь без любви»*. Есть ощущение, что мы, видимо, поколение, которое от реальности бежит. Потому что все настолько страшно стало вокруг, в нашей реальности, что я вообще не представляю, как об этом можно серьезно сказать. Достичь какой-то глубины. Мне хочется говорить о каких-то маленьких человеческих ценностях. Понятно, что все это уже было, но хочется обратно, к человеку, к искренности возвращаться. И по поводу «упаковки» хочу заметить. Она вовсе не для того делается, чтобы привлечь внимание продюсеров. В качестве этой упаковки для меня, например, выступает жанр. Его хочется взять за эту упаковку, но не для того чтобы получить денег или что-то еще. Кино можно снять вообще фактически бесплатно, как я со своим коротким метром это сделала.

Хочется через жанр говорить о простых, искренних вещах и человеческих ценностях.

Даниил Дондурей. У нас здесь три отборщика, и я бы хотел, чтобы вы их услышали. Это Ситора Алиева, Жоэль Шапрон и Стас Тыркин. Они смотрят много ваших фильмов.

Ситора Алиева. Я скажу очень коротко. Мой коллега, американский кинокритик, имел опыт преподавания в университете. Он оттуда очень быстро сбежал – по одной причине. Аудитория в зале разделилась на две абсолютно разные группы: те, кто просто являются фанатами кинематографа, и те, кто реально хочет стать кинематографистом. И он запутался в своих творческих интенциях – как преподавать сегодня кино этим абсолютно разным людям, но сидящим на одной платформе? Это большая проблема для всех – и для педагогов, и для студентов.

За десять лет я поняла, что кинематограф становится факультетом психологии для тех, кто хочет быть психологом, потому что у них проблемы с самоидентификацией. Я постоянно имею дело с материалом, авторы которого не знают, кто они. И Анна Гудкова права – мыслительная составляющая этих людей, извините, оставляет желать лучшего. То, что мы делаем, – для нас очень серьезная, болезненная и сложная работа. Потому что, в принципе, идет много одинакового материала, одинаковых фильмов. И когда нас спрашивают, почему мы не взяли тот или иной фильм, он был лучше, я говорю: делайте свои фестивали. Это единственная возможность для вас высказаться.

Стас Тыркин. Тут ни разу не было сказано о том, как трудно делать первый фильм. Просто элементарно поднять задницу и что-то сделать. Зачем это нужно Кириллу Плетневу, допустим, известнейшему артисту, не сходящему с экранов? А он идет, получает образование и снимает кино. Это уже поступок. Ваши фильмы и есть поступки.

Я во многом согласен с Анной Гудковой, когда она жестко ставит вопрос о культуре образования и прочем. Но что мне сказала селекция фестиваля «Движение» этого года? Я поразился географическому охвату. Там были фильмы, снятые на юге Франции, в Канаде, в Арктике, в Индии, в Таиланде, в Ярославле, в Германии. И это все первые-вторые фильмы режиссеров. От Северной Кореи до Украины. Если мы считаем, что кино – это выражение некоего коллективного подсознания, то в глазах наших молодых режиссеров Россия – часть не только Европы, но и глобального мира. Они живут в мире без границ и явно остаются при этом носителями своей культуры. Их не интересует среда, которая их заела или не заела, им не важно, что показывают в программе «Время».

Я согласен и с Еленой Михайловной, что коллективный портрет невозможен, но не вижу в этом ничего негативного. Диско-шар – прекрасная метафора. Действительно, произошла абсолютная атомизация. По-другому в современном мире и быть не может. То, что люди снимают про себя, своих ближайших знакомых, друзей, и то, что фильмы называются «Настя», «Таня», «Кира», у меня на фестивале была

еще «Варя», а годом раньше «Катя», – по-моему, прекрасно. Есть некая аутичность как черта поколения. Может быть, на смену хлебниковскому определению надо это использовать. Но это не оскорбление. Это люди, замкнутые на себе и на своем ближайшем круге. Камера – как средство познания прежде всего себя. Люди едут в Индию, чтобы узнать себя. И снимают об этом. Все – внутрь. Интериоризация. Овнутрение. Я вижу эту тенденцию. У меня на фестивале была картина «Дефиле» молодого режиссера Виталия Суслина. Он снимает российскую деревню, как Тоскану. И плевать ему, что там было раньше. Дискуссия названа: «Новые песни о главном». Я бы исправил на «другие». Потому что молодые вообще не знают, что это такое. Парфенов какой-то, динозавр, абсолютно. И представления о главном у всех разные.

И еще: у нас нет критики, осмысляющей новое кино двадцатилетних. Молодые критики пишут еще хуже, чем молодые режиссеры снимают. Про старых я вообще не говорю. Читая более взрослых критиков, которые пытаются анализировать молодое кино, я прихожу в ужас. У нас показали фильм молодого артиста Горчилина про хипстерское узнавание России. Критик одного центрального издания написала, что его нужно выпороть всей деревней.

Елена Стишова. Вот ты и будешь тем критиком, который напишет про это поколение. Твоя статья может называться «Апология нигилизма», и это будет блестяще.

Даниил Дондурей. Хочу как социолог обратить внимание на то, что в пяти экспертных советах Министерства культуры, решающих вопрос о господдержке, нет ни одного киноведа, кинокритика.

Жоэль Шапрон. В этом году я отсмотрел 54 полнометражные картины из бывшего Советского Союза, в подавляющем большинстве, конечно, российские. Из них 17 дебютов и вторых фильмов, что примерно пропорционально соответствует их количеству во французском производстве. Это все-таки позитивный знак – снимаются дебютные полнометражные картины. Что касается общего уровня – конечно, все эти картины очень разные. В этом году не было хита, который мы бы отобрали. Как вы знаете, на Каннском фестивале из России не было ни одного полнометражного и ни одного дебютного фильма в конкурсе.

Мы открыты всем сюжетам. В этом году мы отобрали в конкурс дебютную венгерскую ленту «Сын Саула». Она вообще не должна была попасть в Канн. Зондеркоманда, вторая мировая война, дебют, без звезд, сплошь крупные планы. В конце концов, этот бедный венгр так и не нашел себе под этот сценарий ни одного копродюсера. Он сумел собрать деньги, снять картину, попал на Каннский фестиваль и получил второй по значению приз – Гран-при жюри. Хочу сказать, что мы действительно этого не ожидали. Отобрали ее не потому, что в этом году 70-летие Победы, а потому, что это – кино. Оно может быть жанровое, фильм ужасов, историческое, документальная реальность. Что должно быть обязательно? Талант и настоящее ремесло. Мы не ориентируемся ни на один сюжет или тему. Вопреки тому, что в России

«Пузырьки», режиссер Егор Сальников

пишут: мол, Каннский фестиваль всегда ищет чернуху. Такого не бывает – ни про Россию, ни про другую страну. Кино качественное или нет. Сюжет абсолютно второстепенен.

Когда мы говорим о поколении, я, с одной стороны, согласен с метафорой диско-шара; с другой – когда появились Хлебников, Попогребский, Герман-младший, они все-таки представляли некое общее поколение, несмотря на то что снимают абсолютно разные фильмы. В том числе и благодаря тому, что, в конце концов, они представляли собой некую команду, сумели создать Киносоюз и дать голос новым тенденциям. Может быть, и новым сюжетам, это тоже было важно. У меня есть один совет: вы можете снимать абсолютно разное кино, но все же будет лучше, если вы соберетесь и будете идти дальше вместе.

Александр Роднянский. Я несколько раз был в жюри конкурсов короткометражного кино, больших, международных. И всегда 90 процентов программы, огромная ее часть, была связана с личными переживаниями молодых авторов. Как правило, это был уход близких, дедушек, бабушек, родителей. И вторая доминирующая тема – конечно, первое чувство. Либо в его радикальном исполнении, либо – в чрезвычайно наивном, девственном. Хочу сказать, что опора на личные переживания важна, но не является новостью для большого количества людей. Все без исключения ищут признаки индивидуального, свежего творческого решения, способного через простую историю угадать признаки чего-то большего. Общественной жизни, каких-то токов, изменяющих этические нормы. Ведь мы же и влюбляемся, и признаемся в любви поразному. Это говорит о времени в не меньшей степени, чем социальные фильмы. Мне вообще кажется, многие восприняли естественный вопрос о том, почему в коротком кино не угадывается и не проговаривается сегодняшнее время как призыв делать социальное кино. Это не так. Также мне кажется не очень продуктивной дискуссия о разделении на жанровое и, так сказать, экспериментальное кино. Никто

«Как жизнь без любви», режиссер Светлана Самошина

не призывает делать один кинематограф в ущерб другому. И, кстати, жанр не всегда был в загоне, а, наоборот, как правило, доминировал.

Проблема в другом. В наличии подлинного творческого отношения к процессу. Уникальное восприятие мира и собственной жизни. Обязательно – жизни, встроенной, интегрированной в нечто большее. Кирилл, я очень хорошо понимаю, о чем вы говорите. Помню, как в киноинституте ту же самую позицию с тем же пафосом защищал. Потому что вокруг, среди сверстников доминировало страстное желание выдать себя за другого – более умного, содержательного. И это все происходило в скучных, внедраматургических экзерсисах на любые темы. На самом деле ваш пафос очень прост: нужна профессия. Конечно, в первую очередь потому, что это инструментарий для чего-то большего. Вы это называете «рассказывать человеческую историю».

Ключевой вопрос был поставлен: а что больше всего вы хотите рассказать? Почему очень многое из того, что происходит вокруг, вас не беспокоит? На это было несколько попыток ответить сегодня. Вы говорите: есть Twitter, YouTube. Но они же не используют художественные способы, не моделируют жизнь людей. Они не в состоянии заставить зрителя идентифицировать себя с тем, что происходит на экране, пережить личный опыт и, таким образом, сделать собственные выводы. Согласен, в Twitter можно на что-то подписаться, сказать то, что тебе кажется важным. Любопытно, когда 30 процентов людей, отправляющихся, например, из Франции воевать за ИГИЛ, – христиане, конвертировавшиеся в ислам. Они из обеспеченных европейских семей. Это тема для молодых людей. Таких сюжетов очень много. Мы всего-навсего хотели услышать вас, что нам безумно интересно.

Я, конечно, тоже противник агрессивного невежества с его призывами не читать, не смотреть, не учиться. Мы часто видели, что личного дарования может хватить только на один фильм. Дальше вы все равно опираетесь на опыт человеческой цивилизации, и гуманитарное

образование – важнейший инструмент, позволяющий принимать ключевые решения. Только оно позволяет вам освоить накопленный гигантский опыт великих умов – литературный, кинематографический, какой угодно. И, освоив его, принимать свои решения, вкладывая их в контекст. Мне кажется, главная проблема – наша герметичность, изолированность от больших международных контекстов, которые, как правило, базируются на вере в то, что ты должен делать индивидуальное, сильное высказывание, вне зависимости от того, в жанровой оно форме существует или в какой-то более свободной.

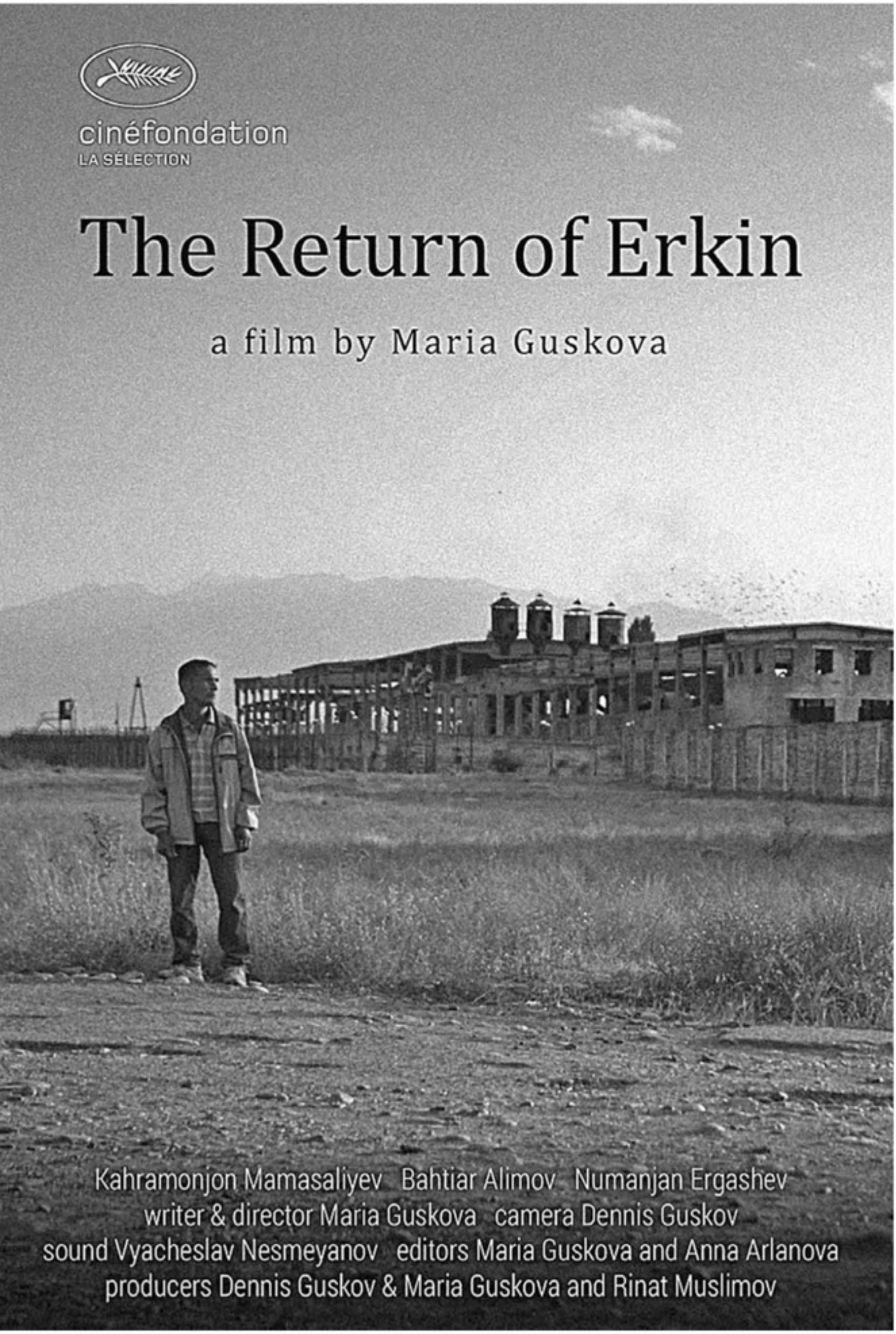
Свободная разрывает каноны. Она хороша тем, что заставляет привычные сюжеты жить самостоятельной, совершенно иной жизнью. Может достучаться до сердец и умов тех, кто смотрит кино. Жанр не является панацеей от всех бед. Часто он не более чем способ побороться за успех собственной картины у тех, кто привычно смотрит фильмы, сделанные в этом жанре. Но не факт, что им это не надоело, что вы их затронете, что они не забудут вашу картину через две минуты после того, как она закончится. Для того чтобы заставить их думать, сопереживать, нужно делать совершенно иначе. И вот здесь гуманитарная культура принципиальна. Потому что дает вам коды, понимание, контекст.

Когда вы говорите, что не нужно исследовать историю костюма, это глубокое заблуждение. Нужно изучать все что угодно, в том числе музыкальную драматургию. Российское классическое кинообразование – почему оно было сильным и, кстати, в советские времена сюда ехали учиться очень многие? В этом году из пяти номинантов на «Оскар» четыре говорили по-русски. Один из них был мавританец, однокурсник Ситоры, который закончил ВГИК. Они специально ехали во ВГИК. Как говорил мой однокурсник из Южного Йемена, давайте нам марксизм, но и учите, как пользоваться камерой. Кэмерон – очень образованный человек, поверьте, я с ним знаком. Как и Кристофер Нолан, вышедший из артхаусного кино. Они все рекрутированы из творческого кинематографа. Самообразование тоже строится на открытости. На том, что вы в данную секунду точно не знаете, что вам понадобится завтра. На том, что вы не отрицаете того, что уже сделано другими. На том, что вы понимаете, что у всех свой путь. Понятно, что «Аватар» – на самом деле артовое кино, решенное революционным образом. Это кинематограф очень образованного человека. Надо исходить из того, что и до вас было много поколений, и после вас их будет много. Кроме вас живут еще тысячи людей, и вам предстоит с ними со всеми конкурировать. ◆

cinéfondation
LA SÉLECTION

The Return of Erkin

a film by Maria Guskova



Kahramonjon Mamasaliyev Bahtiar Alimov Numanjan Ergashev
writer & director Maria Guskova camera Dennis Guskov
sound Vyacheslav Nesmeyanov editors Maria Guskova and Anna Arlanova
producers Dennis Guskov & Maria Guskova and Rinat Muslimov

Нам показалось важным дать голос разным по характеру, по типу мышления участникам программы «Кинотавр. Короткий метр». Мы публикуем небольшую заметку режиссера картины «Возвращение Эркина» Марии Гуськовой (третий приз программы Cin fondation Каннского фестиваля в 2015 году, диплом «Кинотавра») и интервью с режиссером фильма «Масоны» Дарьей Власовой (диплом Гильдии киноведов и кинокритиков, диплом питчинга за проект «Молодая Зина»).

Мария Гуськова:

«ДРАМАТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ НЕТ»

По моему мнению, дискуссии с молодыми кинематографистами на «Кинотавре» не получилось.

Это произошло по двум причинам: во-первых, режиссеры, в отличие от критиков, не видели фильмы друг друга и не очень понимали, о чем идет речь. Во-вторых, риторика дискуссии изначально задавала любому отвечающему на вопрос «Почему вы, молодые режиссеры, заняты собой, а не актуальными вопросами современности?» оправдательный формат ответа.

Я не считаю, что режиссер должен оправдываться за выбор темы своего фильма. Не считаю, что разговор о молодом кино, которое зачастую снимается на коленке, собственными силами и за свои деньги, должен строиться на позициях долженствования со стороны критиков. Режиссер рассказывает о том, что его волнует, и его болевые точки не обязательно должны совпадать с болевыми точками критиков. Говорить о кино и делать кино – не одно и то же.

Молодые режиссеры сегодня вынуждены практически в одиночку решать массу проблем, начиная от смысловых вопросов и заканчивая организационными и финансовыми. Именно эти вопросы лично для меня сегодня актуальны.

←
«Возвращение Эркина»,
режиссер Мария Гуськова

Мария Гуськова

Чем меня привлек сюжет Эркина? Тем, что это кино обо мне. Мой дедушка умер, когда я была в Москве. Я не смогла с ним попрощаться. Прошла точку невозврата и не могу изменить прошлое. Жалею, что не поехала домой после зимней сессии, а поехала только летом. Однажды дедушка мне приснился: мы с ним встретились и простились. Я искала героя, который также прошел точку невозврата, жалеет о том, что поступил так, как поступил, но уже ничего не в силах изменить. И для меня история человека, вышедшего из тюрьмы и раскаивающегося в своем преступлении, – максимально близкая тема, чтобы выразить личную драматическую ситуацию.

Каннская программа Cinéfondation в этом году была очень сильной. Фильмы, там показанные, так же как и короткометражные фильмы «Кинотавра», были разными с точки зрения тематики. Критерием хорошего кино, на мой взгляд, является не наличие острой социальной тематики, а умение режиссера найти драматическую ситуацию и донести ее до зрителя. Во многих российских короткометражках, которые я смотрю сегодня, драматической ситуации нет. По этой причине зритель не понимает, почему ему представлен тот или иной событийный ряд, за которым в итоге ничего нет и который ничего не вскрывает. Если драматическая ситуация есть и она профессионально (с точки зрения ремесла) доведена до зрителя, то кино состоялось, получилось. И тех режиссеров, у которых кино получилось, хочется искренне поздравить и порадоваться за их успех. В короткометражном конкурсе «Кинотавра» для меня такими фильмами были «Таня» Никиты Иконникова и «Кира» Владлены Санду.

Можно ли распознать время в работах сверстников? Я считаю, что в любом фильме, который получился, есть признаки времени (даже если это исторический фильм), поскольку время и реальность проявляются не только благодаря выбору острого социально-политического сюжета. ◆

Дарья Власова:

«ВО МНЕ НЕТ РЕВОЛЮЦИИ»

Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

Даниил Дондурей. В конкурсе короткого метра нет ни одного по-настоящему смелого фильма, такого, о котором сказали бы: «Не знаем, можно ли это показать…» Большинство работ какие-то, если не подбирать слова, трусливые. Какие-то анекдоты или странные квазисоветские истории. При этом невидимая хитрость этой самой российской – закодированной – жизни не трогается. У вас нет такого ощущения?

Дарья Власова. Понимаю, о чем вы говорите. Я просто не думаю, что это неправильно. Не отношусь к этому враждебно, как раз потому, что я – часть всего этого. Такая же несмелая, как все остальные. Во мне нет революции. Может, есть, но в каком-то чисто схематическом плане.

У меня ощущение, что если говорить не в лоб и громко, а тихо, но внятно, то, может, эффект будет сильнее. И хотя наша реальность меня заботит, пока не могу это все переварить. Нужна дистанция.

Даниил Дондурей. В какие-то периоды российского кино, когда приходили большие режиссеры типа Калатозова, Хуциева, Климова или еще кого-то, на тебя новое время, если можно так выразиться, перло. Ты видел, как жизнь поменялась. Атмосферой, воздухом своей картины режиссер это показывал…

Нина Зархи. Верно. Но я вижу это изменение воздуха и сегодня – в картинах Сигарева и некоторых других авторов. Не обязательно должна быть прямая социальность. В советские годы нужно было быть Абдрашитовым и Миндадзе, чтобы честно говорить о жизни, протестуя против ее мерзостей. Уходить в иносказание, в притчу, пряча стрелы в подтекст. Фильмы Сигарева про наше время, когда каждый знает, идя по улице, гораздо более многонаселенной, чем во времена Хуциева, что он остается совершенно один. И если рухнет на землю, то вряд ли кто-то подойдет, поднимет его, приведет домой, накормит. А если и сделает, то это будет такой странный хмырь, как герой Гоши Куценко. Все «кухни» были заодно, все знали, что там

наверху – картонное старье из анекдотов, оно завтра сдохнет. А мы все равно сохраним свою великую русскую культуру, духовность, те самые скрепы, в которые, кстати, все верили тогда, разумеется, не называя их так. Окуджава про них пел, и Высоцкий.

Я считаю, молодым режиссерам тогда было легче вступать в искусство, потому что знаки времени были гораздо более зримыми. Достаточно было просто поставить Высоцкого в кадр, и все понимали, кто твои герои, твоя среда, где твои берега. Сегодня такой отчетливости в союзах и разведении на полюса нет. Близкий товарищ, коллега-интеллектуал может считать, что Крым – наш. Ваши «Масоны» в контексте такого разговора о современности очень актуальны. Чтобы выявить в себе и товарище единомыслие, нужно сбиться в секту. Заострить – для ясности – общую позицию.

Даниил Дондурей. Очень важны в фильме музыкальные элементы. Вы дали нам, с одной стороны, рамочку и дистанцию, а с другой – объяснение того, что хотите сказать.

Дарья Власова. Мне особенно важна там женщина. Она мне дорога, потому что не нарративная…

Даниил Дондурей. У вас вообще картина не нарративная…

Нина Зархи. Мы говорили о робости в обращении молодых авторов с сегодняшней реальностью. Об отсутствии в кино дебютантов социального, гражданского интереса.

Даниил Дондурей. Редко у кого чувствуется нерв времени.

Нина Зархи. Внешне самым погруженным в социальную реальность дебютом стал «Тряпичный союз» Местецкого. Правда, герои не сегодняшние, а начала 2000-х, когда мальчики хотели что-то совершить, но не знали что. Что-то изменить, но не знали как. Сегодня власть уже идеологизировала мальчиков, оформила их смутные желания.

Или Анна Меликян – в эйфории гламура, похожей на истеричную агонию, – в «Звезде», например, она тоже фиксирует время.

Дарья Власова. Я не очень понимаю. Вам не хватает кино, которое схватывает время, но это же, в общем, формальные признаки истории, они мало что отражают.

Нина Зархи. Я про это и говорю. Можно показать время, но сути не схватить. А можно сделать «Фауста», и это будет про сегодняшний день.

Дарья Власова. Мне кажется, даже «Пионеры-герои» лучше ухватили время, мне очень понравился фильм. А от картины Местецкого у меня было странное ощущение. Практически весь фильм держит крепко, а потом… Я даже могу понять людей, которые уходят еще до титров. Просто потому, что… «ну здорово».

Нина Зархи. Пошутили, посмеялись и разошлись.

Дарья Власова. Хотя вроде бы я знаю эту реальность и герои как раз мне близки. Но это не та реальность, которую я чувствую. И эти ребята, которые качаются и придумывают идеологию, – персонажи все узнаваемые. Все правильно, все вроде там на месте. А цельного впечатления нет.

Дарья Власова

Теперь о себе. У меня нет предпосылок быть смелой. Я живу в Москве, росла в эпоху, когда не было никаких волнений. Телевизору я не верю. Пока нет близости войны…

Нина Зархи. Вы, ваши друзья считают, что это только в телевизоре идет война?

Дарья Власова. Это абсолютно другой план, параллельная вещь. Невозможно верить в войну, не побывав на ней. Это как взорванные башни-близнецы – как бы нереальность. Можно сопереживать этому на уровне чтения романа. Пока это не произойдет с тобой…

Нина Зархи. А какую реальность вы можете переживать как свою? Так всегда было, кроме Великой Отечественной. Афган тоже был где-то там, Чечня тоже.

Дарья Власова. Не уверена, что сейчас можно чему-то верить, Фейсбук тоже… стена. Я думаю насчет войны… Вы говорите, что мы не знаем каких-то вещей, что мы необразованные. И это правда, но это абсолютно нормально.

Нина Зархи. Я говорю о войне как установке на агрессивность, на то, что всем правит разделение на своих и чужих. И эти чужие совсем рядом.

Даниил Дондурей. Причем чужие – это не власть, как было раньше, а просто отторгаемые тобой люди.

Нина Зархи. Это тоже состояние войны. Не только то, что мы взяли Крым и это теперь приравнено к тому, что мы дошли до Берлина. И вот я не представляю себе, что молодые авторы, режиссеры могут всего этого не замечать. Это же не из телевизора, а из жизни.

Дарья Власова. Я хотела сказать, что не верю никаким источникам информации, поэтому я не могу испытывать ненависть к чему-то, все подвергаю сомнению. Всегда. Наверное, это мое личное свойство, но, возможно, моего поколения.

Нина Зархи. Любой человек, входя в мир, чувствует отдельно себя и отдельно мир, чувствует опасность, исходящую от него, необходимость адаптироваться. В чем для вас тогда эти знаки опасности или намеки на то, что вы должны чему-то сопротивляться, что-то преодолевать? Что тогда для вас реальность?

Дарья Власова. У меня нет прямого взаимодействия с миром, я чувствую и перевариваю все в форме отголосков. Взаимодействую с миром на уровне того, что услышала. Но это и есть дистанция. Когда я что-то слышу, для меня оно происходит не здесь и сейчас. Есть ощущение виртуализации, того, что мы все в каком-то коконе живем, это чувствуется.

«Масоны»

Даниил Дондурей. А вы нуждаетесь в том, чтобы кто-то с вами разговаривал, скажем, продюсер или сценарист, которого вы ищете сейчас? Чтобы появился, я даже не могу сказать «соавтор», – партнер, товарищ в творческом смысле слова.

Дарья Власова. Да, безусловно. У меня крайне мало таких людей, есть один – мой муж, с которым я советуюсь. Мы с ним учились вместе. Сейчас он больше в киноведение ушел, пишет кандидатскую.

Нина Зархи. Когда вы начинали делать «Масонов», вы сразу поняли, что это короткий метр? Или эта история вполне могла бы вырасти изнутри? Вы знаете бэкграунд своих героев, понимаете, откуда они, что собой олицетворяют. Могли бы вы сделать историю на полтора часа? Это всегда интересно, когда смотришь короткий метр.

Дарья Власова. Идея возникла еще на первом курсе – масоны, комедия… Но сценарий я написала только на пятом курсе, потому что казалось, что это очень сложно, невозможно. Когда начала писать и еще раньше, когда стала придумывать персонажей, мне просто очень понравилось придумывать, что с ними происходит, как они живут. Я хотела сделать полный метр. Когда фильм уже был готов, подумала о том, что можно было бы расширить историю. Но через год перегорела. Хотя нет, я такой человек – надо ко мне подойти и чуть-чуть толкнуть меня, я отшатнусь и, может, что-то сделаю.

Нина Зархи. Но вы в этой картине сказали все, что хотели сказать? Если бы вам предложили писать заявку – как всегда требуют на любой студии, любой продюсер, – вы бы в заявке указали: «короткий метр»?

Дарья Власова. Мне бы очень хотелось работать с этими персонажами и дальше, но это будет уже по-другому. Проходит время, и я меняюсь, наверное. У меня проблемы не только с целеполаганием. Мне нравится, когда люди рассказывают мне, про что мое кино. По-простому: фильм про необходимость веры, заложенной в человеке. Любым способом. Но я больше люблю слушать других и меньше говорить, про что мое кино.

Нина Зархи. У вас есть ощущение, что сегодняшнее образование встроено в потребности кино XXI века? Дело даже не конкретно в мастере, а в самой системе. В Мюнхенской школе, скажем, вообще ничего не объясняют, сразу дают камеру. Как и Разбежкина это делает. А потом на снятом материале делают разбор. Или, скажем, показывают известную картину задом наперед и заставляют монтировать. Есть масса разных методов. Чего вам не хватало – в плане какой-то дерзости, эксперимента? Идет ли вообще речь о новых киноязыках?

Дарья Власова. Идет, наверное, в каких-то локальных сообществах, а в рамках ВГИКа – нет. Я шла туда, чтобы снимать на пленку. Не было потребности в том, чтобы меня чему-то научили, но было желание получить доступ к ресурсам – фильмам, книгам, познанию. Нравились какие-то предметы гуманитарного характера. Именно по профессии были какие-то очень важные вещи, например монтаж. Но не могу сказать, что это тот формат образования, который я считаю правильным. Многие люди, которые со мной учились, были разочарованы. Уходили в другие школы или вообще из профессии. Доучивались, не сняв ни одного фильма.

Даниил Дондурей. Вы тоже где-то еще учились?

Дарья Власова. Постоянно на каких-то небольших воркшопах, мне это тоже много дало. Но сейчас я уже не хочу тратить еще пять лет жизни. Я два месяца училась в La Fémis в Париже, мы снимали документальное кино. Там есть такой «летний университет», и было очень здорово. У нас были кураторы, тьюторы, мы общались, и это было смешно. Каждый день французы говорили: давайте обсудим вашу идею, поговорим. А мы с девяти до шести фильмы смотрим… И я не люблю говорить. Отвечала: пожалуйста, но я еще не успела подумать. В итоге я сняла мокьюментари, потому что там я очень четко поняла, что у меня проблемы с документальным мышлением, мне нужно строго все контролировать. В целом я довольна обучением, потому что меня никто не ограничивал. Не было никакого отбора, контроля, следования каким-то канонам.

Даниил Дондурей. Вы знаете, сейчас в России тридцать киношкол, кроме ВГИКа, и молодые люди просто расползаются по разным местам. И все они хотят чего-то «невгиковского». Нам кажется, что ваш фильм – зрелый и вы совершенно готовы к большому фильму.

Дарья Власова. Готова, но чувствую, что если мне скажут: «Снимай, за три месяца доработай сценарий», то мне точно нужно будет время.

Проблема в том, что я пока не могу найти человека, с которым могла бы вместе писать. У меня всегда есть свои истории, а у сценаристов другой подход. На питчинге я представляла свою историю: вот молодая девушка приезжает в северный город преподавать детям, но их там не осталось, одни старики, и ее распределяют в дом престарелых.

Даниил Дондурей. Вы комедиограф?

Дарья Власова. Мне говорят: «А может, лучше это будет не девушка, а хулиган?» Я понимаю, что это смешно, но невозможно. Эту историю я не хочу делать комедией.

Даниил Дондурей. Но у вас в фильме есть ироничность, кажется, что это сегодня даже не то чтобы современно, а такой, можно сказать, пропуск в кинематограф, в том смысле, что российская жизнь так идеологически заморочена – туда нельзя, сюда нельзя. Ирония – своего рода отмычка, которой ты пользуешься, чтобы сказать о чем-то важном. Но это важное не опасно в смысле цензуры. Мне показалось, что одна из метафор для всей программы короткого метра – название фильма Алексея Камынина: «Это не я». Это так точно относится ко всем молодым авторам, которые здесь находятся. «Это не я», какая-то страна имени Жоры Крыжовникова, в которой мы существуем. Вы заметили эту явную или скрытую комедийность, какое-то гетто издевки, в котором скрываются авторы? Все хотят чуточку постебаться.

Дарья Власова. Заметила. Но пока я для себя фильмы делю так: либо ироничные, либо спокойные. Спокойные – не все, но многие – мне нравятся. Я ненавижу сравнивать.

Даниил Дондурей. Вы нам интересны не только как отдельный персонаж, но и как человек своего времени, своего поколения. Что-то вас привлекло в программе короткого метра?

Дарья Власова. Мне понравился фильм «Таня», картина «Мой брат Бэтмен». Там есть какие-то вещи, которые я, наверное, не смогла бы сделать.

Даниил Дондурей. А «Настя», Portfolio?

Дарья Власова. Мы с Кириллом Плетневым уже год встречаемся на разных фестивалях. Я почему-то очень мало ожидаю от актеров, но здесь подумала: как здорово.

Нина Зархи. Есть картина, которая меня интересует, – «Как жизнь без любви». Я ее не видела, но Бакур Бакурадзе представлял как работу, снятую совершенно иначе, чем это делают выпускники ВКСР и ВГИКа. Это картина из его мастерской в Московской школе нового кино.

Дарья Власова. Эту школу я чуть-чуть знаю, не так много их работ видела, но мне интересно было бы туда походить. Я бы с удовольствием у Бакура поучилась, просто посуществовала бы рядом, в его среде. Что касается этой картины, она была самая первая, я ее не смогла посмотреть. «Кира» мне понравилась, то, как там герои общаются. Но, честно говоря, не думаю, что это что-то совсем иное. Мне больше «Таня» понравилась и «Возвращение Эркина». Мы с оператором эти картины много обсуждали…

Даниил Дондурей. Свой, родной оператор у вас теперь уже есть.

Дарья Власова. Мы с ним в каких-то пределах одинаково смотрим на вещи, но при этом еще и дискутируем. Перед нашим показом был фильм «Пирожки». Мы были под впечатлением. С одной стороны, дурацкая история, но нам понравилась. Героиня просто взяла и разрубила человека.

Нина Зархи. Остраняющая ирония, дистанция, условность, которая позволяет автору постебаться над хоррором.

Дарья Власова. При этом это не стилизация, не копирование Тарантино – спокойный рассказ.

Даниил Дондурей. Как и в отличном коротком метре прошлого года «Нечаянно» того же Крыжовникова, надоело его вспоминать.

Нина Зархи. Там совсем другое: из анекдота вырастает страшное обобщение, серьезная драма…

Дарья Власова. Даже сейчас, когда я смотрела историю Крыжовникова, я восхищалась, конечно, его комедийным талантом. Он пишет десять шуток, и все десять работают. И потом я смотрю свой фильм или Portfolio – видно, когда шутки написаны, но не работают. ◆

Игорь Толстунов:

«НЕ БОЛИТ»

Беседу ведут Даниил Дондурей
и Нина Зархи

Игорь Толстунов – председатель жюри конкурса короткого метра

Даниил Дондурей. Первый вопрос не как к председателю жюри конкурса короткого метра, а как к кинематографисту со стажем. Нет ли ощущения, что в российский кинематограф приоткрыло двери или чуть засунуло ногу новое поколение?

Игорь Толстунов. Образовалась довольно мощная волна работ, которые практически не обращаются к исследованию человеческих отношений. Не то чтобы они демонстративно не хотели этим заниматься. Они делают такие попытки. Просто их работы показывают, что им это органически чуждо, неинтересно.

В нашем разговоре давайте пока отодвинем откровенно жанровое кино. Было бы странно делать выводы на основе, например, фильма «Угонщик» Максима Кулагина. Это триллер, технологически сделанный очень правильно. Если превратят его в полный метр и при этом сохранят тот же драйв – отлично. Хотя это, конечно, не так просто. Есть такая обманка с сюжетом на пятнадцать минут, я в своей практике с этим сталкивался. Мы как-то взяли короткометражку – очень смешную, яркую, попробовали сделать из нее полный метр. Но дальше пошли одни повторы, тиражирование. Так вот про конкурс – и шире: есть ощущение какого-то инфантилизма или просто незрелости, при том что авторы все-таки взрослые ребята. Есть несколько человек, которые вполне серьезно хотят заниматься человеком. У нас в жюри кроме меня было три человека – Иван И. Твердовский, молодой критик Иван Кудрявцев и актриса Агния Кузнецова. Кузнецова и Кудрявцев говорили, что им надоели киноисследования на тему «вышел (вышла) из тюрьмы» и т.п. То есть профессионалы не хотят социалки. «Мы же должны работать на то, чтобы наш зритель смотрел наше кино. Если мы будем

←
«Настя»,
режиссер Кирилл Плетнев

поддерживать кино типа «Киры» или «Эркина», то кто же будет это смотреть?» – вот их логика. Им нельзя объяснить, что фестивали не для того, чтобы поддерживать «Форсаж 7». Есть такое внутреннее нежелание в этом ковыряться, они отстраняются. Мы в компании активно общаемся с молодыми в процессе производства, причем стараемся выбирать наиболее талантливых из них. Многие реально незрелы. Все это отмечают. Возрастной инфантилизм – скоро это понятие будет распространяться на людей до пятидесяти лет. Понимание ответственности за то, что они делают, отсутствует.

Даниил Дондурей. Есть какие-то гипотезы, почему так происходит? Более благополучное поколение, потребительское, родители всем обеспечили, детство было без тягот? Или что-то другое?

Игорь Толстунов. Думаю, это одна из основных причин.

Нина Зархи. Среди прочего – да, инфантилизм. Великая сила гламура. Притягательность комфорта. Внешнего, который легко притворяется внутренним, подавляя беспокойство, тревожность, мучительный поиск. Утешая мнимой гармонией. При этом социального кино боятся именно наши, на Западе его много: актуального, даже злободневного. Мне кажется, что наши молодые авторы боятся прямых гражданских высказываний потому, что они ассоциируются – в их представлении – с эстетической архаикой. Им хочется нового языка, пионерских прорывов. Для них социальное кино закончилось на Абдрашитове, Панфилове, Чухрае. Посмотрите, как вяло они приняли «Дурака».

Игорь Толстунов. Может быть. Я понимаю.

Нина Зархи. Они другой социальной картины, которая бы при этом была сделана эстетически дерзко, не знают. Фильмы Василия Сигарева, видимо, не воспринимают как социальное кино.

Даниил Дондурей. Он «прикольный».

Игорь Толстунов. Но он все равно социален, там не до смеха. Да, они боятся быть несовременными, может быть, вы правы. В их понимании эстетически современное кино – это, если честно, последние работы Анны Меликян. Когда все такое изящное, красивое, ловко пригнанное. И как им это объяснить… Я разговаривал с одной очень способной молодой режиссершей. Она приносила нам сценарий, мы сказали, что в нем нет драматургии, нет конфликта. Девочка ходит по своим возлюбленным, желая проверить свои чувства, – и больше ничего ни в кадре, ни в подтексте, просто физическое движение. Девушка с нами не согласилась, сняла абсолютно гламурную историю в каких-то специальных костюмах. Визуализация, форма во многих случаях становятся для молодых режиссеров гораздо более важным элементом, чем содержание.

Даниил Дондурей. Может, в начале пути особенно. Форма понимается как пропуск в искусство.

Игорь Толстунов. В профессиональном «детстве» хочется, наверное, сделать что-то такое, чтобы все говорили: ох, эта штука смещена. Я не понимаю почему. Все-таки по-прежнему большинство качественных работ выходит из ВГИКа, традиции, условно говоря, Тарковского, никуда

Игорь Толстунов

не делись. Почему у них эта тяга к «изящному», я не понимаю. Мы сейчас взяли на сериал дебютантку – не знаю, чем это кончится, – девушку, которая сняла фильм «Проверка». Там приходит проверка к алкоголичке, ее дочка их проводит по жуткой квартире, показывает: вот форточку сделали, вот холодильник, бутылка молока. Она маму спасает. И это, с одной стороны, абсолютный мейнстрим, а с другой – конечно, социалка. Или картина Кирилла Плетнева «Настя». Это же тоже мейнстримная история, она к мелодраме во многом тяготеет больше, чем к драме. Но при этом в ней много социально точных вещей. Менты эти, заштатное СИЗО заштатного городка. Девочка-таджичка – без отца, без матери. Это все не полито сиропом. Не так, как мы, грешные, делаем в сериалах, где все жирно, утрированно, чтобы тетеньки сидели и плакали. Меня смутило только одно. Из конкурсной программы можно легко сделать вывод, что в большинстве своем молодые не готовы к исследованию человека. Хотя им кажется, что у них все в порядке.

Даниил Дондурей. Молодые люди используют свои знаковые слова, которые, видимо, говорят о внедрении особого молодежного сознания. Все эти «круто», «прикольно». И это, среди прочего, оценка отношения к картине Местецкого.

Игорь Толстунов. Я не видел этот фильм, у нас было заседание.

Нина Зархи. Местецкий сказал, что сегодня он бы делал другую картину, потому что молодежную идеологию сегодня насаждают сверху. Он снимал про конец 1990-х, когда молодым хотелось протестовать против того, что их окружает. Они образовывали какие-то идиотские

«Это не я», режиссер Алексей Камышин

секты, искали себя, не знали, куда двинуться. Местецкий делал фильм про идеологию в отсутствие идеологии.

Игорь Толстунов. И какие к нему претензии в связи с этим?

Даниил Дондурей. Там множество микросюжетов, связанных со смешными, странными, неординарными ситуациями, которые воспринимаются как свидетельства молодежной свободы. Не кажется ли вам подобная «прикольность» формой компенсации, замены, выстраивания особого пространства, где «не болит»? Прикольно – это же тоже своеобразная форма отдыха.

Игорь Толстунов. Да, это комфорт.

Нина Зархи. Это форма эскапизма.

Даниил Дондурей. Да. На экране там драки или что-то другое, звучат смешные слова, нелепые розыгрыши – все это прикольно. Казалось бы, где тут потребительское сознание? Это вроде не гламур – это прикольно.

Игорь Толстунов. Это, наверное, не очень осознанный уход в комфортную зону. Прикол ради прикола, ничего за этим не стоит. Приколы были всегда, и тридцать, и пятьдесят лет назад, они просто по-другому назывались. Все находили эти отдушины. Вопрос в том, что из этого вырастает. Например, у Крыжовникова вырос фильм «Горько!».

Нина Зархи. Или «Нечаянно», отчаянно смешной и жутковатый, абсурдный и трагически правдивый.

Игорь Толстунов. Для меня фильм «Горько!» – это тяжелая драма. Я вышел из зала с ощущением, что меня нагрузили.

Даниил Дондурей. Да, еще этнокультурная.

Игорь Толстунов. Да, но основная масса зрителей восприняла его именно как прикол, считала первый слой. Но мне не хочется брюзжать на авторов. Это ведь вопрос уровня таланта, мы не можем об этом забывать.

Другая тема. Тимур Бекмамбетов с Лео Габриадзе делают эту свою штуку с интернет-кино. С точки зрения коммерческого кинематографа

«Как жизнь без любви», режиссер Светлана Самошина

это, безусловно, сильный ход, находка. Драйв, люди пришли, адреналинчика хватанули и пошли дальше. И опять же – «не болит», ничего страшного. Конечно, там есть и моральный слой. Можно пытаться вчитать в фильм серьезные смыслы, которых, на мой взгляд, в самой картине нет.

Все это я свожу к одной очень простой, банальной мысли, которую все прекрасно осознают. Если автор талантливый – значит, будет история. Если посредственный – все отсеется. Настораживает то, что мы имеем дело, конечно, не с посредственностью, но вот «не болит» почему-то заняло довольно большую площадку. Мы же понимаем, что были и наверняка будут фильмы несовершенные, но в них есть какой-то нерв. Человек хотел сделать, но не сумел. Можно ему это простить. Но часто нет даже попытки пройти еще хотя бы на шажок дальше, копнуть чуть глубже.

Что дальше? А ничего. Вот они встретились, и что с ними будет? Например, фильм «Это не я». Финал – никакой. Человек не понимает, кто он, думает, что убийца. А выхода из этого не придумано. Как анекдот это любопытно, а как место приложения разного рода интеллектуальных, душевных, эмоциональных размышлений – нет. Парень так наширялся, что не очень понимает, он убил или не он. При том, что там действительно очень хороший актер – из мастерской Кирилла Серебренникова. Я прочел финал так: герой понял, что это не он убил, и сейчас жизнь наладится. Надо только встретить девушку, и все будет хорошо. Простота решений, предлагаемых выходов очень смущает. Это означает, что авторы, как говорится, «жизни не знают».

Нина Зархи. Бакур Бакурадзе сказал на своем мастер-классе, что все, что вышло из ВГИКа и с Курсов, – это все старое, тухлое, несвежее кино. И ему обидно, что взяли только одну картину из Московской школы нового кино, хотя они делают много. Эта картина – «Как жизнь без любви» – хуже

она или лучше, не в этом дело. Но она отличается от прочих. Он считает, что надо искать новый язык, только его, тогда будет свежесть.

Игорь Толстунов. Все, что я говорил сейчас, относится, в моем представлении, и к этому фильму. Актриса приходит к режиссеру пробоваться, а у него там что-то не все слава богу… Ничего радикального в картине нет, но она сделана интересно. Начало – длинный план. Дарденнов можно вспомнить. Начинает напрягать через какое-то время, но, к чести режиссера, он из этого элегантно выруливает. Два хороших артиста, все по-сегодняшнему сделано. Картина «дышит», она хорошая. Но сюжет там незамысловатый. Она прибежала на пробу, ему надо быстро эту пробу сделать, ему это вроде тоже не нужно. Она говорит: как же так? Он ей дал один дубль. «Ну проводите меня, или я вас провожу». И вот они идут, слово за слово, выпить кофе, потом она говорит, что играет в театре, приводит его туда и, что называется, соблазняет. Мы этого не видим, все сделано элегантно, за кадром. И следующая сцена – финальная. Они едут в такси: она с жестким лицом, чем-то страшно недовольная, из чего многие сделали вывод, что у него ничего не получилось. А он вроде бы к ней – уже с теплом, голову ей на плечо положил. Она сидит напряженная. Он спрашивает, что с ней. Она просит остановить такси, а ему отвечает: «Я не могу тебе сейчас этого сказать». И все. Это финал картины.

Даниил Дондурей. Многозначительность…

Игорь Толстунов. Просто потому, что авторы не знают, что дальше. Сейчас вот вспомнил нашу прошлогоднюю картину «Как меня зовут» Нигины Сайфуллаевой, которая тоже не додумана. Она свежая, у нее много достоинств. Но мы год пытались придумать, как выйти из рассказанной истории. Потому что в голове у Нигины намешано всего – мама не горюй. Начиналось все с инцеста. Я ей говорил, что не боюсь, пожалуйста, можно сделать про инцест, но тогда надо написать про это. Отчего это случилось? Как они жить будут дальше? В итоге там остались, конечно, какие-то хвосты – как необрезанные нитки. Автор сценария Люба Мульменко немного похожа на Сандрика Родионова. Они схватывают, улавливают что-то. Когда мы «Школу» для Германики писали, начали, естественно, с Сандрика, со всех драматургов из «Практики», «Театра.doc».

Нина Зархи. Потом пришла Ворожбит.

Игорь Толстунов. Они, может быть, не умеют написать сценарий с экспозицией, развитием, кульминацией, развязкой, но чувствуют время.

Нина Зархи. Они считают, что это и не нужно, это ушло.

Игорь Толстунов. Но люди-то не смотрят, если не понимают. Думаю, если бы Сигарев ограничился исключительно этими своими штучками и приколами, не закончил бы историю… а что тогда с героиней? Я, честно признаться, подумал, что они ее «грохнули». Вот это была бы трагедия, это было бы лучше.

Была бы реальная трагедия. Она шла-шла за всеми мужиками, а ее какие-то уроды случайно из травматического пистолета убивают, из которого невозможно кого-то застрелить на таком расстоянии.

Режиссеры не понимают проблемы законченности истории. Хочется про все напихать, потому что это прикольно. Я абсолютно не впадаю в пессимизм по этому поводу. Как раз считаю, что, если, скажем условно, студентка Бакурадзе попадет в нормальные руки – продюсерские, редакторские, чьи угодно, – все будет хорошо. Пока как бы молоток и гвозди есть, а куда забить, она не знает.

Честно говоря, и Анна Меликян не до конца понимает, что для меня очень странно.

Даниил Дондурей. Анна – безумно талантливый человек. Но она внутренне чрезмерно благополучна, открыта гламуру, это видно по актрисе, которую она выбирает. Странная красавица.

Нина Зархи. Это такое общее место, адажио Баха… культура… и пианино – в мусоровозе.

Игорь Толстунов. Почему-то автор называет героиню неудачницей. Она прекрасно живет. Одета «от кутюр», ухожена. Ну нет сейчас мужика… скоро будет.

Даниил Дондурей. А можно в связи с этим сказать, что это тоже уменьшение зон боли? Ты говоришь о том, что они не испытывают боли, от чего уменьшаются зоны сопереживания человеку. Может быть, выращиваются не совсем чувствительные?

Игорь Толстунов. Я не думаю, что они «выращиваются».

Нина Зархи. Способность чувствовать боль – или есть, или нет.

Игорь Толстунов. Я условно и грубо скажу, пример, конечно, некорректный. Пушкин жил хорошо. Толстой жил хорошо. Даже Федору Михайловичу повезло, сняли с эшафота.

Нина Зархи. Мне кажется, когда мы говорим, что, если есть талант, все будет хорошо, мы тоже немного лукавим. Нам так хочется думать. Но как раз пример Анны Меликян показывает, что и талант тоже как-то незаметно приспосабливается. К тренду – ментальному, художественному.

Игорь Толстунов. Монетизация таланта.

Нина Зархи. Так все же приятнее работать. Причем сегодня это делать легче, чем позавчера, еще и потому, что можно играть в то, что ты презираешь и пародируешь.

Даниил Дондурей. Лучшее здесь слово – гибридный вариант. И еще чисто профессиональный вопрос. Понятно, зачем у них участвуют звезды?

Игорь Толстунов. Просто хорошие артисты, это крайне важно.

Даниил Дондурей. Но можно открывать новых…

Игорь Толстунов. У них и новые есть. Девочка в «Кире» – это школьница. Не у всех есть возможность пригласить хорошего артиста. Когда мы все учились, было проще: на работу давался бюджет, можно было позвать народного артиста. Сейчас у ребят нет денег даже на аппаратуру. Так любую историю можно загубить.

Вообще должен сказать, что с точки зрения технологической, профессиональной большинство работ реально сделано хорошо. Ты не можешь сказать, что это дебютанты. Профессионалы делают сегодня намного более удручающие вещи.

«Кира», режиссер Владлена Санду

Даниил Дондурей. А как ты отнесся к фильму Portfolio, который отметили критики? Там есть социальная ирония…

Игорь Толстунов. Да, она есть. Но в этом смысле гораздо интереснее «Масоны».

Нина Зархи. Похожие – и тоже сильные – картины были в прошлом году, помните, например, «Абонент не отвечает»? Только они были более злые.

Игорь Толстунов. Именно внятной адресной злости мне в Portfolio и не хватило. А в «Масонах» это есть, автор держит интонацию.

Нина Зархи. С другой стороны, есть проваленные истории – изначально изумительные, сегодня необычайно актуальные, как, скажем, в фильме «Размазня». Там есть все для острого, злого и умного высказывания. А сделано неумело и – мимо, ни о чем, просто анекдот. Режиссер сработал робко, по-школьному. Другие разочаровали, напротив, мнимой глубиной и многозначительностью. Некоторым понравилась картина «Никто не умирает по утрам». Про что это?

Игорь Толстунов. Вот это я называю анекдотом.

Нина Зархи. Белые занавески колышутся на ветру. Что случилось с героем?

Игорь Толстунов. Как раз картина «Никто не умирает по утрам» – артовая история, созданная для фестивалей. Вот «Угонщик» – честная работа. Автор не выдает одно за другое.

Даниил Дондурей. А что сказать о каннской девушке Марии Гуськовой, которой вы дали спецприз – и это очень правильно – за «Возвращение Эркина»?

Нина Зархи. Там тоже нет финала.

Игорь Толстунов. Безусловно, с одной стороны, это абсолютно традиционное артовое кино, с этнографическим мотивом. Само по себе это уже немного завораживает, и ты чуть-чуть медитируешь, смотря на все

«Мой брат Бэтмен», режиссер Татьяна Рахманова

это. Фактура дает содержание. Меня тоже немного разочаровал финал. Вроде все складывается, но автор не знает, куда выйти.

Даниил Дондурей. Отец убитого его простил…

Игорь Толстунов. Мы понимаем. Но, что называется, жизнь жестче. Безусловно, это очень хорошая работа. Могу сказать, что у нас шорт-лист превратился в лонг-лист. У нас было 13–14 названий, которые можно обсуждать.

Даниил Дондурей. Почти 60 процентов собранной коллекции. Можно дать телеграмму Малышеву: ребята, все у вас хорошо. Тем не менее вот это «не болит», о котором ты говоришь, – по-моему, ключевое понятие. Молодые авторы не знают, чем закончить, куда идти, что вообще происходит. И еще: меня поразила невероятная аполитичность.

Нина Зархи. Это – оттуда же.

Даниил Дондурей. Не обязательно снимать Болотную или рассуждать о Навальном. Но как будто жизнь происходит не в развращенной коррупцией стране…

Нина Зархи. Но ведь они на нашем «круглом столе» честно сказали, что не хотят про Россию, про реальность, а хотят – про себя. Должны разобраться в себе…

Игорь Толстунов. Знаете, я бы их здесь поддержал. Это крайне важно. Завтра не будет Навального – и что тогда? «Кира», например, абсолютно про российскую реальность.

Это социальная история. По мне, не надо специально никакой политики. «Я сейчас сниму про наше время» – это же бред. Если они будут про себя рассказывать честно и глубоко, они, безусловно, все равно свое ощущение времени выдадут на-гора. Подводя итоги, скажу: способных ребят – много. ◆

Зара Абдуллаева

НОРМА

У Васи с Леной всё в норме.
Владимир Сорокин. «Норма»

Героиню фильма Василия Сигарева «Страна ОЗ» (именно так назначил режиссер писать второе слово) зовут Лена. Яна Троянова сыграла приезжую из каких-то Малых Ляль в большой город затаенно, с прямодушной оторопью от увиденного вокруг. И подмеченного здесь, услышанного.

Сдержанность актрисы – в недоумении ее героини. Вообще-то она бежала от мужа, который бил ее в этих Лялях, находящихся от Екатеринбурга километров за двести.

Мотив ее окоченевшего и вместе с тем не прибитого, стойкого, как у Орлеанской девы, пребывания в городе – не только новогодний холод, от которого каждый, кто и покрепче одет, может заморозиться. Тут познание окружающей жизни впрямь и буквально приводит в ступор, который не раскочегарить. Если прямо смотреть на мир, на людей. Если взгляд не прикрывать, не утеплять.

«Страну ОЗ» трактуют как тотальный дурдом, куда звонят, набирая знакомые цифры. Возможно, так и есть. Но оставим прелые очевидности.

Дебют режиссера Сигарева «Волчок» был поэмой с элементами страшной сказки. Жанр непростой. Первая героиня Трояновой была не девушкой, а искусительницей пестрых мужчин, «балладой ля бемоль мажор!» (метафора зазнобы автора венерофеевской поэмы). Инверсии, которые использовал в репликах Сигарев, придавали его тексту поэтический обертон.

Пьесу Сигарева назвал «Пластилином» его учитель Коляда. Сам же автор ее называл «Падение невинности».

«Страна ОЗ»
Авторы сценария Василий Сигарев, Андрей Ильенков
Режиссер Василий Сигарев
Оператор Дмитрий Улюкаев
Художник Антон Поликарпов
В ролях: Яна Троянова, Гоша Куценко, Андрей Ильенков, Александр Баширов, Евгений Цыганов, Владимир Симонов, Инна Чурикова, Светлана Камынина, Юлия Снигирь, Алиса Хазанова, Дарья Екамасова
Студия «Белое зеркало»
Россия
2015

←
«Страна ОЗ», режиссер Василий Сигарев

«Волчок» мог бы зваться «Обретение невинности», тем более что битва за нее находилась в зоне риска между кротостью закадрового текста, жутью экранизированных картинок, протокольной нейтральностью интонации рассказчицы и финальной колыбельной (реквиемом) тенора, убаюкивающего на финальных титрах мертвую девочку.

Закадровый текст дневника от лица погибшей девочки был озвучен голосом актрисы в роли ее матери, постоянно сдвигавшим восприятие той картины. Неожиданно меняющим настройки слуха, зрения. Вроде раз и навсегда заданный камертон повествования/изображения.

Картину «Жить» Сигарев снял в жанре трагедии про нестерпимость утраты. Там явились портреты убитых горем людей и тех же людей, возрожденных любовью к умершим. Сигарев сумел поговорить/помолчать со смертью. А не о смерти.

«Страна ОЗ» называется автором (или промоутерами) «черной комедией». Если так, то, скорее всего, от оттенка фекалий, нередко поминающихся в этом фильме.

В конце прошлого века Владимир Сорокин написал знаменитый роман «Норма». То была пайка дерьма, которую вменялось съедать всему населению советской и капиталистической страны ОЗ.

«– Мам, а зачем ты какашки ешь?

– Это не какашка. Не говори глупости.

– Зачем?

– Ты сейчас не поймешь».

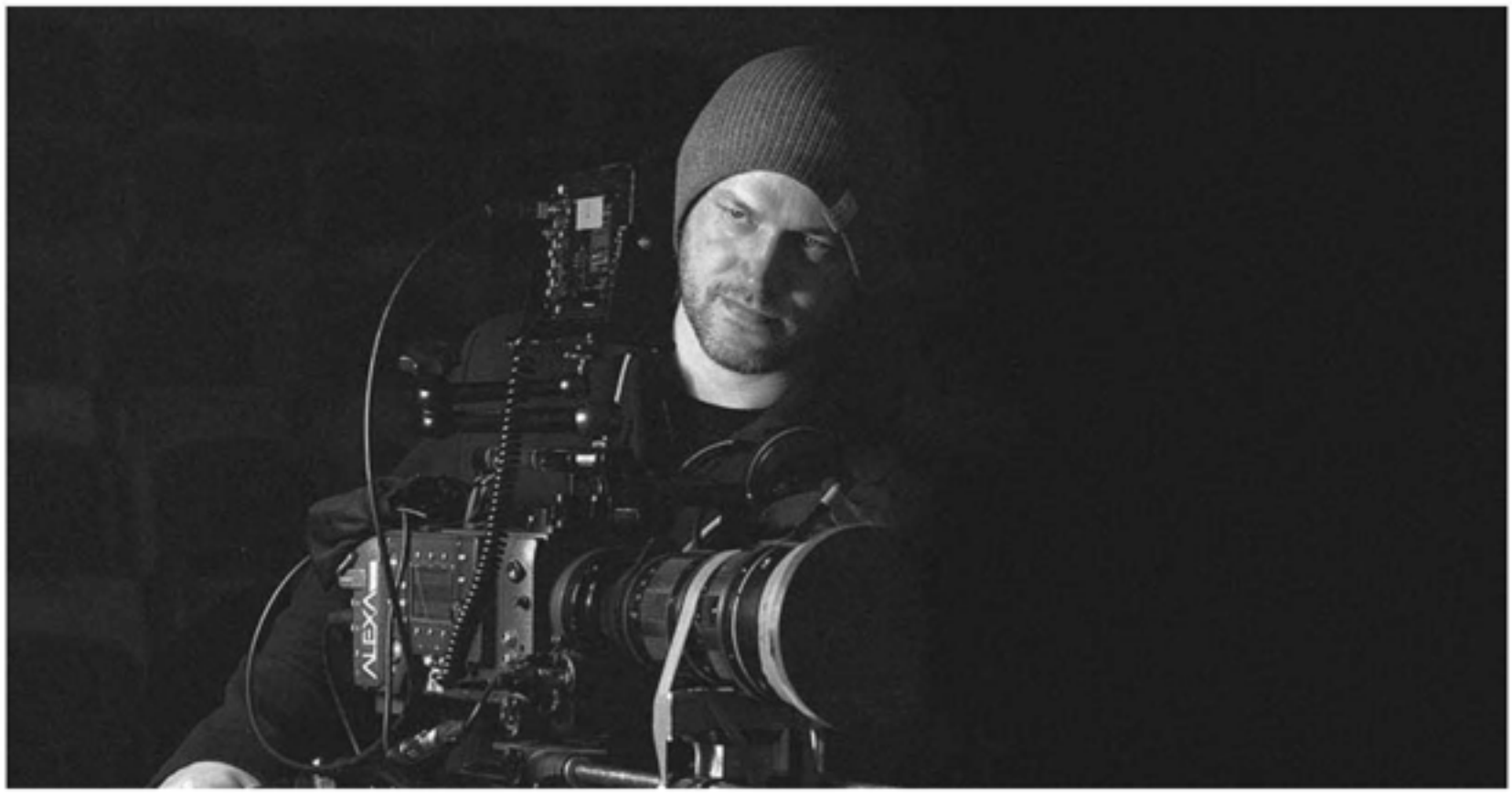
Это нормативное сырье – именно так обозначалось дерьмо на баке перед дальнейшей упаковкой в брикеты – преобразилось в литературную метафору Сигарева и Ильенкова (соавтора сценария). Но также в обобщенный образ. В «золотой запас» нефти, от которой ошалела, того не заметив, страна ОЗ, растлив и одновременно обездолив ее обитателей.

На самом деле жанр третьего опуса В.С. – роуд-муви. А позитивная героиня Лена выросла из второго тома «Мертвых душ». Хотя в Новый год оказалась в пространстве первого тома. Не могу забыть про диван (в сигаревской комедии «Детектор лжи») «какого-то обиженного цвета». Над этой строчкой улыбнулся бы Гоголь.

Лена пытается добраться до улицы Торфорезов, до ларька, в котором ее ждет работенка, но претерпевает испытания и встречается с мертвыми или бессмертными – живучими душами.

Получилась нежнейшая картина. Или, как писал Сигарев про жанр своей пьесы «Гупёшка»: «то ли комедия, то ли трагедия». Для простого человека это трагедия, расцвеченная, впрочем, новогодними огнями, взорванная новогодними петардами. То ли комедия, то ли трагедия, которую после прочтения/смотрения не сжечь!

Станиславский отвечал на письмо Чехова, недовольного плаксивыми актерами на репетициях «Вишневого сада», названного им комедией: «Нет, для простого человека это трагедия». Так сыграла



Василий Сигарев

Троянова, обалдевшая не только от зимней стужи, но от встреч с нашими современниками: с вырожденцем типа «Манилова-Ноздрева», в его роли смелый Владимир Симонов; с терпеливой «Коробочкой», которую, зажав наглухо свой артистический пыл/жар, с невозмутимой плавностью сыграла комическая Инна Чурикова. Она подносит пельмени и приносит Лене, которую приняла за проститутку, уверив, что «не те бляди, кто хлеба ради», коробку с косметикой – ею она приторговывает. И покорно пестует своих сыновей-дебилов. «А бляди в ЛДПР» – постер партии виднеется в глубине кадра и наверняка тешит ее разноцветных отпрысков.

Встретив таких «одновременников», вздрогнуть Лене Трояновой нет возможности. Поблажку экспрессивной, казалось бы, актрисе, выйти из себя ее героиня и режиссер не позволяют. Остается Лене Трояновой онеметь, чтобы не треснуть, не лопнуть, как льдышка. Или, продрогнув, намаявшись, куда-нибудь – в придуманном трюке с палящим помповым ружьем – свалиться. Или отвалить в свои Ляли Малые.

Так с жанрами в нашем кино работал только Алексей Балабанов. Не случайно в одном эпизоде «Страны ОЗ» появляется Александр Мосин, друг, актер Балабанова, тень его камео.

В «Жмурках», комедии масок (микст Гайдая с тарантиновскими «Бешеными псами», причем с прямой к ним отсылкой), обнажился нерв – возбудимость и апатия – 90-х, который в натуралистической поэтике было бы не нащупать. В фильме «Я тоже хочу» – роуд-муви в последний путь и сказке о счастливом конце, но без хэппи энда, ибо счастливый конец означал там конец жизни, Балабанов угадал нерв нулевых: кромешную усталость – хоть от унижений, или бухла, хоть от старости, повседневной рутины или дорожных пробок. Роуд-муви

«Страна ОЗ»

«Страна ОЗ» высветил нерв 10-х годов. Иначе говоря, стихийность, уныние, агрессивность. И еще преувеличенное – на взгляд из прежнего, не сегодняшнего времени – самоутверждение, столь естественное и достоверное, что Беккет против своих правил рассмеялся бы. Или заплакал, лежа, как обычно, лицом к стенке.

Балабановские маски 90-х обрели в фильме Сигарева плоть, кровь, конкретность, знакомые и несносные подробности, которые, однако, вот – под любой рукой, ногой. Получилась изящная и отпадная русская комедия. Высокий по традиции жанр.

Балабанов настойчиво гнал фильм «Я тоже хочу» в сторону «фантастического реализма». Без оглядки на Федора Михайловича. Сигарев упоминал о таком же сдвинутом насквозь и как попало реализме в связи с фильмом «Жить». Легкая, умная, глубокая «Страна ОЗ» обращает наш взгляд в недра русских характеров, явленных на экране новогодними вспышками. И – в одно касание.

Тут сработала особенность драматургического дарования Сигарева. Он создает в своих пьесах и фильмах не нового героя, которого так взыскуют, поминая последнего из них – балабановского брата. Он воскрешает забытый, а может, удаленный из среды (человеков без свойств) именно характер. Его краткую энциклопедию. Не беспочвенный русский характер, имеющий литературную родословную, но взращенный в новейших условиях и обстоятельствах. А запечатленный в его крайних проявлениях, повадках, реакциях, маниях.

«Шабадинова, допустим», – называет Лена свою фамилию русскому дяде Роме (Гоша Куценко) с собачкой и в куртке с надписью сочинской Олимпиады, которые ей повстречались на ледяной горке (Новый год как-никак). И добавляет на всякий случай: «Это не татарская фамилия».

«Забавная», а в другом эпизоде – «шебутная», скажет про Лену, холодную, голодную, ее случайный знакомец, удостоверяя, нет, угадыая,

суть дарования Яны Трояновой, приструнившей себя в виду нового нового мира ее героини. «Страна ОЗ»

Две фабульные траектории стягивают в морской узел эту комедию с фекальными прожилками. Сестру Лены выбросили из окошка, и она сломала копчик. Лена не знает, как доехать до улицы Торфорезов. Начинается ее путь-дорога. На этой улице ее дожидается сменщик и писатель Андрей (в его роли писатель Андрей Ильенков). Меланхолик, к которому заваливается друг по имени Дюк (Александр Баширов) – по амплуа гаер, а еще алкаш, импровизатор-матерщинник. Они ждут Лену. Лена под рефрен «а у меня сестра копчик сломала» несется в неизвестном направлении. То в машине с убийственным для ее жизни наркоманом, пластичным, как Бастер Китон (Евгений Цыганов), то еще с кем-то. «А в это время…» Дюк читает выписки в блокноте писателя, чьи тексты – классический комический эффект – перпендикулярны его образу и манерам. Встык дорожная встреча Лены. На сей раз за рулем натуральный мэр города Ройзман. Хотел запросто подвезти. Она усмехнулась: «чего уж не президент». В такой стране верить не приходится. Ну, проехали.

Фильм смонтирован, как «переписка из двух углов». В ларьке Дюк с Андреем квасят и философствуют на отеческий лад. А Лена, мечтая доехать до «точки», попадает в черные дыры комедии положений. Вот познакомилась с Ромой и его собачкой Дюдей. Рома в патриотической куртке покупает бенгальские огни под названием «Хиросима». Зажигает – в разных смыслах. «Хиросима» сносит ему башку. Так Сигарев с Ильенковым завязывают начало сюжета Hiroshima mon amour, который аукнется ближе к финалу.

«Все ее знают, никто не видел», – докладывают в ларьке про Лену Роме, оправившемуся после взрыва «Хиросимы» и желающего найти свою собачонку. Зритель догадывается: такой невинной Лены давно на

«Страна ОЗ»

белом от снега свете никто не видал, и она, возможно, мечтательный образ, не дававшийся во втором томе Николаю Васильевичу.

Покуда наступит финал, Лена повстречается с любителем тантрического секса и бардом, обалдевшим от того, что у нее дел хватает и без компьютера, что она не слыхала про Навального. Потом нагрянет его семейка, и Лена спрыгнет на чужой балкон. Диалог Лены с персонажем Симонова, да и весь их эпизод разобран и подан выше всяких похвал. То есть с мягким – не критическим, но гротескным реализмом.

Тем временем писателю снится сон – он в роли писателя, которого критикуют за светским ужином. Этот фрагмент пьесы позапрошлого века идет на театральной сцене. Время по сюжету пьесы спать. Хозяйка салона в порыве сексуального вожделения просит русского писателя в косоворотке: «Déféquez sur moi». Эта сцена на сцене может показаться дивертисментной и лишней. Но в «Стране ОЗ» три героя: простодушная Лена, не знакомая с Яндексом, писатель Андрей, чьи сновидческие фантазии помогают не обезуметь в его бдениях в ларьке, и его друган – умник Дюк, он же Арлекин-Баширов.

Кульминация этой комедии, кульминаций сторонящейся: Дюк в окошке ларька комментирует текст Андрея, нарываясь на усталую реакцию сочинителя. Они обмениваются репликами о прочитанном: интересно ли кому-то читать про говно? А про человеческую природу? Дюк, свингуя, распаляется: про говно, а не про отвагу, самопожертвование, любовь к природе. К родине, наконец. «Вот ты и проиграл свою битву с цензурой». Эти сентенции сценаристы вкладывают персонажу Баширова, который не только и не столько их травестирует, как можно было бы ожидать. Хотя именно так публика воспринимает его бенефисное антре в окне. Здесь, по-моему, имеет место ровно противоположный смысл. Этот Арлекин, слуга двух господ – писателя и бухла, являет собой двойника нынешних интеллектуалов, от

которых Андрей отстал и отсиживается в ларьке, сочиняя про «норму», – но совсем в другие времена, нежели Сорокин. Пишет нечто уже неуместное (или устаревшее). Но!

Отдаваясь снам, напоминающим дешевые костюмные сериалы или хиты протухшей провинциальной сцены с «острым» фекальным уклоном, он проявляет свою латентную актуальность. Или свою творческую, а она ведь всегда и физиологическая, необходимость. Тут доходит: в дружбе Дюк с Андреем равноправны, их обоих ждет поражение, неотличимое от победы: Дюк поджигает ларек Андрея. Дюк разбивает бутылки, ложится на осколки, оснащая свое тело стигматами. Обхохочешься. А то и заплачешь.

Светало. Останки ларька догорали. Андрей шел прочь от кострища. Перед ним – из-за угла – выдвигался корабль. Лена на палубе в костюме болливудской звезды озвучивала свой рефрен «вы не знаете, где улица Торфорезов?» В этот миг за кадром звал голос Куценко: «Шабадинова…» И она в палате очухивалась после травмы и комы.

Андрей (писатель как-никак) увидел фрагмент сна до пробуждения Лены, фантомной героини, которую он не повидал наяву, но, вообразив, увидел на улице Торфорезов, куда она не доехала. И тогда корабль уплыл восвояси. Никаким Феллини тут не пахнет даже. Это рифма к спектаклю, приснившемуся писателю Андрею. Сочинителю оригинального жанра – микста романтического масскульта с фекальным метареализмом.

Много еще интересного случилось в этой «Стране…». Но Лена решила уехать в свои Ляли. Потому что «не прижилась» в большом городе. Или потому, что «жить не умеет». Рома (Ромео) пережил «Хиросиму». Но не свою amour. Счастливый финал можно было и подсократить.

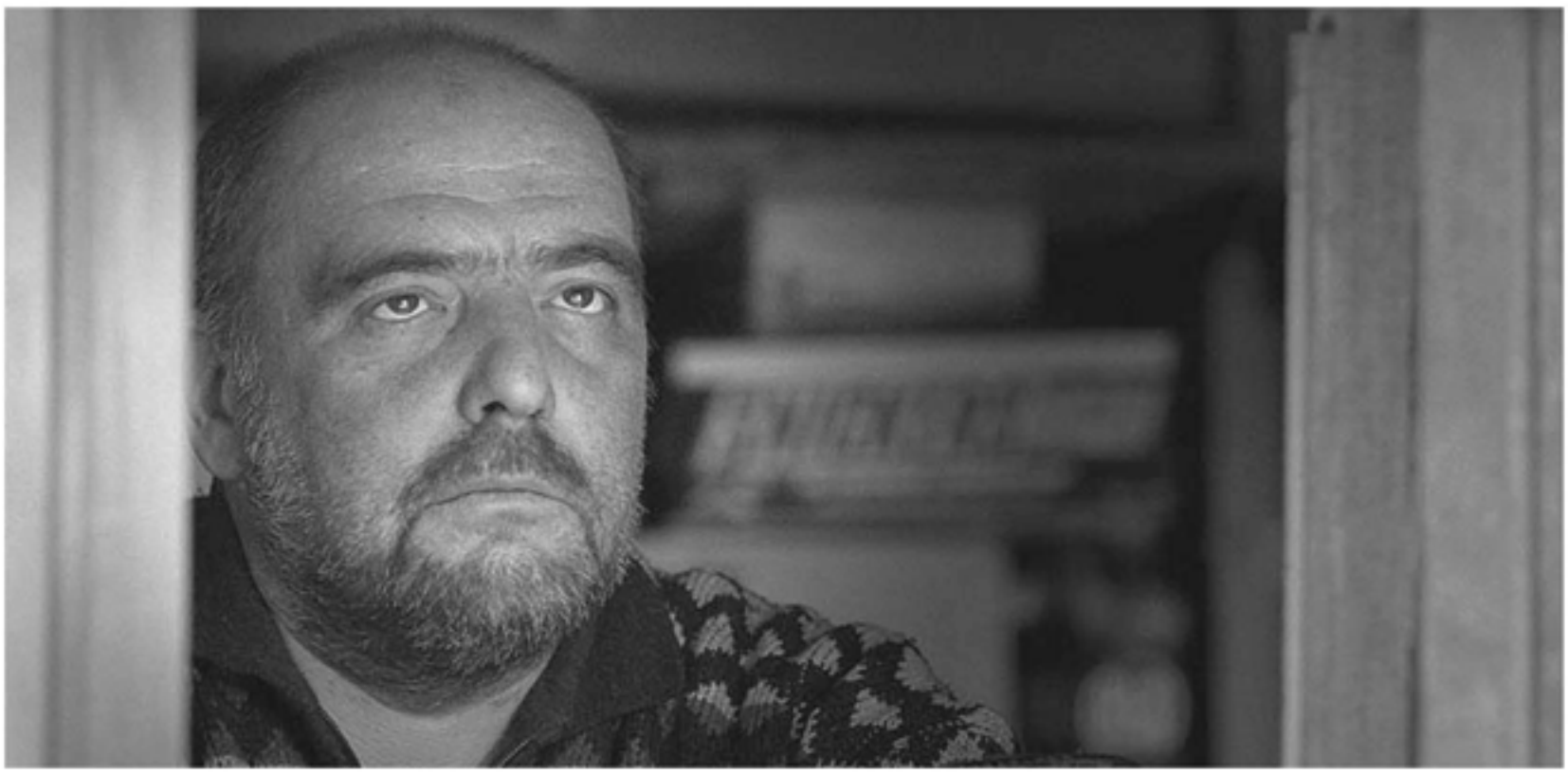
«Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира» («Москва – Петушки»). Екатеринбург – Малые Ляли. ◆

Андрей Ильенков

Вася

Мы с Василием Сигаревым познакомились достаточно давно – когда он работал в редакции журнала «Урал». Некоторое время мы весело общались, потом Сигарев уволился и позднее стал снимать кино.

Первый фильм, в котором я снимался, – «Волчок». Там я играл санитара, моей задачей было взять младшую героиню фильма



«Страна ОЗ»

(сбитую автомобилем) за голые ноги, положить на носилки и занести в машину «Скорой помощи». Дублей было не очень много, поэтому я не устал. При монтаже этот эпизод был вырезан, и в фильме она осталась лежать на асфальте. Но гонорар заплатили, триста рублей. Немного, конечно, но транспортные расходы на трамвай окупились с лихвой, еще и осталось.

Однажды Вася позвонил мне поздно вечером и сказал, что читает сейчас мои рассказы и они очень хорошие. Через какое-то время он сообщил, что в связи с этими рассказами будет снимать комедию, а я буду в ней играть. Поскольку на тот момент денег на фильм еще не было и я подумал, что этот звонок носит чисто разговорный характер, то легко и охотно согласился.

Потом выяснилось: нужно писать сценарий. Я набросал несколько сценок. Сигарев их прочитал и сказал, что скрипач не нужен, в том смысле, что сценки – фигня. Я ужасно разобиделся и уже готов был бросить всё и вся, но Надежда Колтышева (драматург, однокурсница Сигарева и моя жена) буквально заставила меня сесть и инсценировать собственные прежние рассказы, а когда от меня не было пользы, делала это сама. Хорошо. Сам Вася написал совершенно отдельную сюжетную линию, героиней которой стала Яна Троянова. Ну типа я буду играть продавца круглосуточного киоска, а она – мою сменщицу. Прошло еще время, и мне по-прежнему не верилось, что фильм все-таки будет. Но однажды зимой нам позвонили и сообщили, что съемки начнутся прямо-таки на днях. Я был несколько обескуражен, но делать нечего. Было очень холодно, весело и значительно труднее, чем в «Волчке». И я понял, что искусство кино – не шутка. ◆

В «Искусстве кино» (2010, № 7) была опубликована глава «Ледяная чешуя» из тогда еще не законченной «Повести, которая сама себя описывает» Андрея Ильенкова. Предисловие к ней написал Василий Сигарев.

Василий Сигарев

«Страна ОЗ»

Дюдя

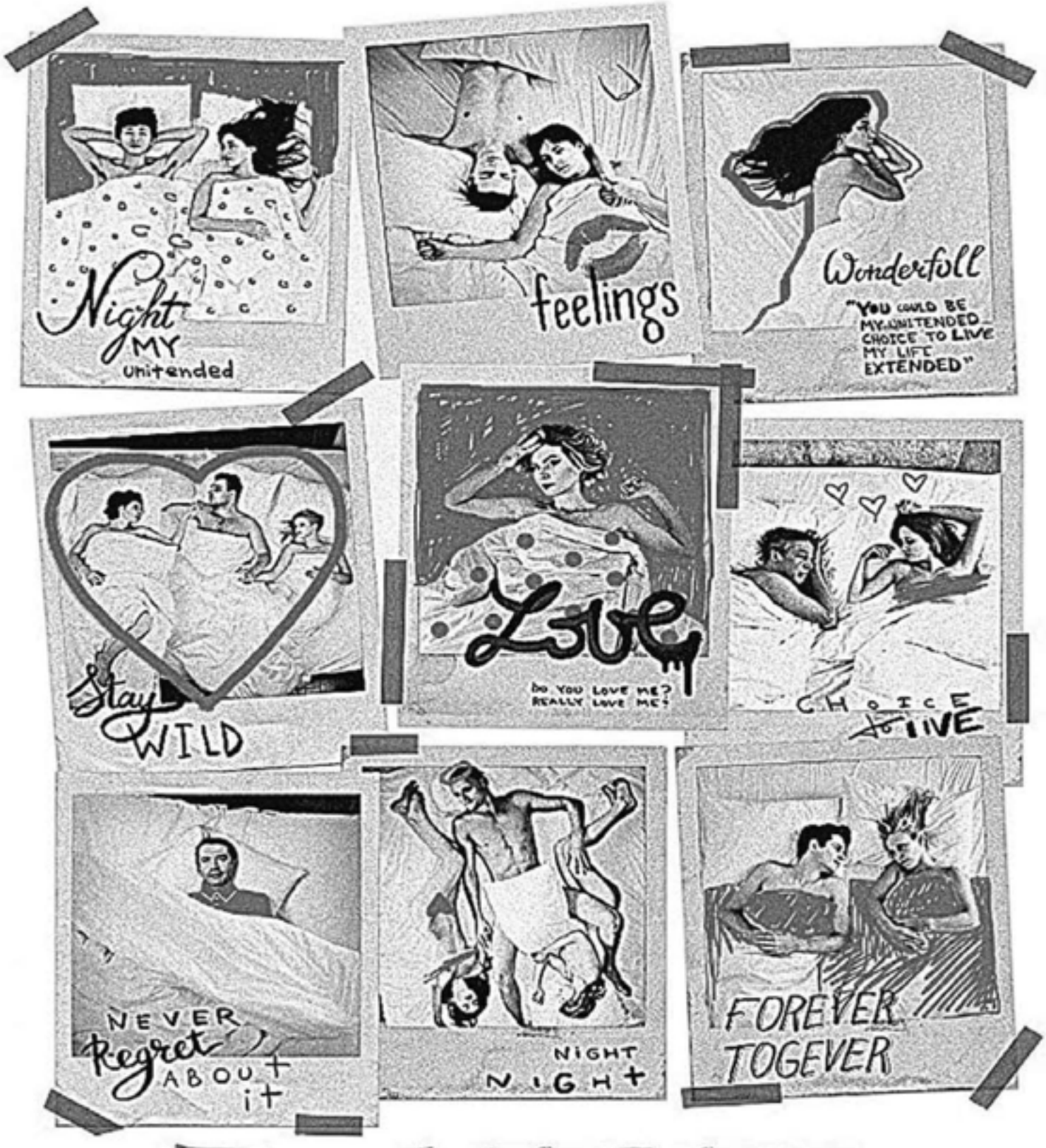
Собачку Боню, что играла Дюдю, мне на кастинг привел раболепный помощник Софико. С его слов она была брошена уехавшими за границу хозяевами и скиталась по друзьям этих самых хозяев. Боню я утвердил почти сразу, и она поехала с нами в Екатеринбург. Через неделю раболепный помощник нас предательски покинул, не выдержав суровой уральской зимы. Тут же встал вопрос о проживании Бони, и Троянова решила, что она будет жить с нами. Так началась история одной любви…

Съемки подходили к концу, у нас оставалось три смены в Москве. И тут случилось «страшное»… объявился хозяин Бони. Как оказалось, раболепный помощник, желая угодить режиссеру, просто выкрал собаку у хозяев (его друзей, между прочим), и те даже не знали, что она три месяца снимается в Екатеринбурге. Вот такая болливудская коллизия. После была болливудская сцена встречи Бони с хозяином, болливудская сцена прощания Трояновой с Боней, болливудская сцена в хромакейном павильоне «Мосфильма», куда мы со вторым режиссером Герой тайно притащили щенка той же породы, что и Боня. Кстати, Троянова в момент дарения щенка была в индийском сари.

Так началась история одной любви…

К чему это я? К тому, что ничего нельзя делать без любви. Даже управлять Страной ОЗ. ◆

ALL YOU NEED IS LOVE



Про ЛЮБОВЬ

ФИЛЬМ **АННЫ МЕЛИКЯН**

MAGNUM

МегаФон

Режиссер-постановщик АННА МЕЛИКЯН, авторы сценария АНДРЕЙ МИГАЧЕВ, АННА МЕЛИКЯН, оператор-постановщик ФЕДОР ЛЯСС, художники-постановщики ВАСИЛИЙ РАСПОПОВ, художники по костюмам АННА ЧИСТОВА, художник по гриму ДАРЬЯ ФУРСЕНКО, подбор актеров ОЛЬГА ГИЛЕВА, композитор ДМИТРИЙ ЕМЕЛЬЯНОВ, монтаж МИХАИЛ ИГОНИН, звукорежиссер БОРИС ВОЙТ, директор НАТАЛЬЯ ПОКЛАД, исполнительный продюсер ВАЛЕРИЯ КОЗЛОВСКАЯ, продюсер АННА МЕЛИКЯН

В ролях: РЕНАТА ЛИТВИНОВА, ВЛАДИМИР МАШКОВ, ЕВГЕНИЙ ЦЫГАНОВ, МАРИЯ ШАЛАЕВА, АЛЕКСАНДРА БОРТИЧ, МАРИЯ ДАНИЛЮК, МИХАИЛ ЕФРЕМОВ, ВАСИЛИЙ РАНЕША, ЮРИЙ КОЛОКОЛЬНИКОВ, РАВШАНА КУРКОВА, АЛЕКСАНДР РОБАК, МАКСИМ ЛАГАШКИН, АЛЕКСЕЙ ФИЛИМОНОВ, ЮЛИЯ СНИГИРЬ, АЛЕКСЕЙ МАКАРОВ, МИЯКО ШИМАМУРА, КЕЙСКЕ ШИБАЗАКИ, КРИСТИНА ИСАЙКИНА.

ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ.

Владимир Лященко

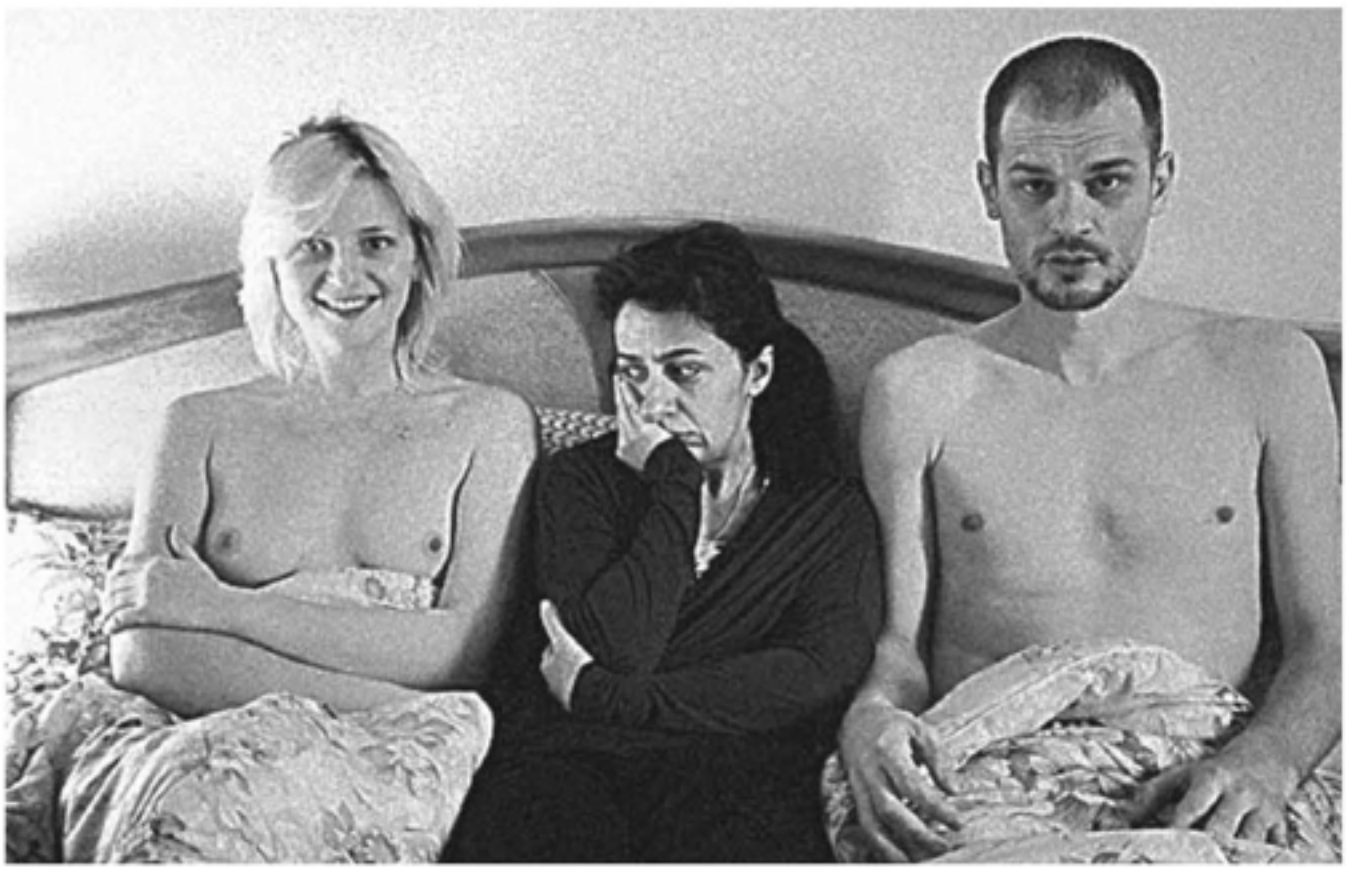
ВСЕ ПЕСНИ ТОЛЬКО О МОСКВЕ

«Про любовь»
Авторы сценария Андрей Мигачев, Анна Меликян
Режиссер Анна Меликян
Оператор Федор Лясс
Художник Василий Распопов
Композитор Дмитрий Емельянов
В ролях: Рената Литвинова, Михаил Ефремов, Мария Шалаева, Василий Ракша, Юлия Снигирь, Владимир Машков, Алексей Филимонов, Евгений Цыганов, Равшана Куркова, Александра Бортич, Мария Данилюк, Мияко Симамура и другие
Кинокомпания Magnit
Россия
2015

На вечеринке поклонников анимэ двое в дальней комнате не замечают нагрянувшую полицию, поскольку усердно занимаются сексом в масках и наушниках. Участники прерванного акта не только не знают настоящих имен друг друга, но и ни разу не видели друг друга без косплей-нарядов и грима: он (Василий Ракша) – юноша с фиолетовыми волосами и в смокинге с плечами того же цвета; она (Мария Шалаева) – девушка с длинными розовыми локонами в коротком платье и высоких чулках, они – герои-любовники в одной из бесчисленных вселенных анимэ и манги.

Тридцати-с-чем-то-летний смурной творец (Евгений Цыганов) с мешком баллончиков с краской и на скейте раздает листовки с призывом снести уродующий город памятник Петру I. А когда не раздает листовки и не заполняет пустые стены изображениями подруги, разрывается между двумя реальностями. Почти буквально, в шизофреническом режиме: раз за разом мы видим его в домашней обстановке с беспечной блондинкой (Александра Бортич), а затем реальность смещается – и вот уже рядом с ним навязчиво заботливая брюнетка (Мария Данилюк). Первым делом приходит на ум, что художник тронулся умом, но окажется, что дело не в этом. Ну или не совсем в этом.

Влюбленная в русскую культуру японка (Мияко Симамура) приезжает на соответствующий фестиваль, а заодно надеется найти за короткую поездку настоящую русскую любовь, для чего назначает шесть свиданий с заблаговременно отобранными кандидатами. Чтобы как в лучших образцах литературы – как у Настасьи Филипповны или Анны Аркадьевны (странные ролевые модели, но об этом позже). Все кандидаты, как на подбор, оказываются либо идиотами, либо мошенниками, либо и теми и другими сразу.



Анна Меликян на съемках фильма «Про любовь»

Пять историй десятка-другого горожан и двух гостей столицы сшиты сквозной новеллой-лекцией про любовь, так называется и сам фильм. Его победа на «Кинотавре» многим показалась примирительной – кажется, ни один другой конкурсный фильм не был принят столь единодушно благосклонно. Его комфорт обманчив. Популярная не только в отечестве форма коротких историй равно удобна как для социальной антиутопии, так и для новогоднего ублажения зрителей. Так китайский классик Цзя Чжанкэ может использовать ее в «Прикосновении греха» для критики общества, в котором зло распространяется, как болезнь, касаясь по цепочке всех. А в каких-нибудь «Елках-10» это способ развлекать зрителя, компенсируя неспособность написать полнометражную историю в мире плохих сериалов.

Принимая приз, Анна Меликян сказала, что впервые целенаправленно снимала кино для широкого проката и даже не думала об участии в фестивалях, не то что о победах. Кажется, протеста ни у кого это не вызвало, даже у тех, кто принял такое решение жюри как компромиссное. Отсутствие споров о фильме настораживает: что это за победитель, вокруг которого не ломаются копья? Что-то отдаленно похожее на полемику возникло не в результате обсуждения художественных достоинств или недостатков фильма, а в результате попытки определить его положение в социально-политической картине дня.

Как следует оценивать его кажущийся оптимизм, местами лучезарность даже, искреннюю увлеченность сердечными заботами героев, для которых самая страшная беда за окном уродство памятника Петру I? Критично ли относится автор картины к некритичному настрою своих героев? У зрителей за окном – война, бешеный принтер, госдура, мордор, вот это вот всё. В фильме – лекция про любовь во

«Про любовь»

дворе института «Стрелка». Может быть, это и вовсе пародия на «креаклов», не к ночи будет помянуто уродливое это словообразование? Не пародия, нет.

Режиссер имеет право не винить героев за то, что в обстановке сгущающегося сумрака те продолжают ходить на «Красный Октябрь». И сам он соответственно не обязан реагировать на этот сумрак единственно верным способом, поскольку единственно верного способа, кажется, не существует. Оптика Меликян – оптика гуманистической, аллегорической сказки. Это касается и «Русалки», и «Звезды», и нового фильма «Про любовь». Создаваемая Меликян Москва не идеальный город, но несколько потусторонний. Ведь и в своей лекции про любовь героиня Литвиновой сообщает, что одним из маркеров этого явления, трудно уловимого для определений и понятийной работы, является то, что влюбленный субъект теряет адекватность восприятия окружающей реальности.

Реальность мегаполиса в фильмах Меликян всегда немного, а порой и весьма заметно изменена, и дело не только в ярких, вплоть до кислотных, цветах, в которые режиссер периодически выкрашивает персонажи и реже среду. И не в фильтрах наподобие инстаграмовских. Важнее другое: Меликян выносит сумрак на периферию – в Москве из ее нового фильма нет перекрытых улиц и кортежей с мигалками, хотя есть обитающий в стеклянной башне циничный капиталист (Владимир Машков). На живого человека герой Машкова совсем не похож – скорее, на одного из персонажей «Маленького принца». Из тех, что заправляют на некоторых из планет. Он увольняет менеджмент компании в полном составе, но оставляет секретаршу (Юлия Снигирь), потому что написал на одном из сотни складываемых бумажных самолетиков: «Трахнуть Машу».

В этой Москве нет узников Болотной, а есть незлые милиционеры, которые раз за разом отпускают героя Цыганова, продолжающего заполнять портретами подруг пустые стены. Стены, кстати, отданные в реальной Москве под граффити, отвратительно мутируют в рекламу, – когда это уже не уличное искусство, а согласованный с органами власти проект с бюджетами и спонсорами, чьи логотипы нескромно вписаны в псевдострит-арт. Собственно, формально творчество борца с исполинским Петром ничем не лучше – это крайне попсовые рисунки, похожие на рекламу в глянцевом журнале, что делает его борьбу с уродством несколько двусмысленной. Но и уже не юный «уличный» художник на скейте – это довольно двусмысленно.

Среди персонажей Меликян нет однозначно безупречных с точки зрения вкуса или рефлексии, а наибольшую симпатию вызывают совсем уж «иные». Когда полицейские обнаруживают упомянутых в самом начале текста косплейщиков, один из сотрудников понимающе предполагает, что так достигается полная сфокусированность на ощущениях. В этом фильме все так или иначе трансформируют реальность. Просто эти двое наиболее формальным образом осуществляют переход к ней в форме побега или представления (перформанса).

Не менее очевидна и наглядность побега русофильской японки. Гостья из страны того самого косплея и прочих инопланетных явлений равнодушна к родной японской культуре, зато без ума от Набокова. Она бежит из своей культуры в чужую в том числе и буквально. Но выясняется, что любовь к русской культуре не подразумевает в ее случае овладения кодами: японке что Пушкин с Маяковским, что песня «Гопстоп» – все диковинно и очаровательно. Это фетишизм, не отличающийся принципиально от того, который реализуется в замещении себя героями анимэ.

Примечательно и то, что магические для японки имена русских писателей и прочих деятелей культуры оказываются для русских кавалеров опустошенными звуками, в лучшем случае они вызывают смутные отголоски чего-то так и не усвоенного в рамках школьной программы. И одно только имя рождает однозначную реакцию узнавания: «Пушкин? Ну, конечно, Пушкин – это наше все!»

Когда Меликян позволяет себе язвительность по отношению к людям, населяющим ее Москву, становится совсем хорошо. Так совсем хорошо становилось в «Звезде», когда честно воплощавшая худшие стороны московского гламура героиня Северии Янушаускайте получала пугающий диагноз и перед лицом смерти превращалась из карикатуры в резковатого, но живого человека.

Побег осуществляет и герой Цыганова. В одной из самых смешных сцен можно подумать, что помятый художник с тоской думает о женщинах в своей жизни, а оказывается, что в его голове застрял один только вопрос: «Ну как они могли такое уродство посреди города поставить?!»

«Про любовь»

Меликян в большом городе интересуют аутсайдеры, только ее аутсайдеры вовсе не те, кто обречен на поражение. Через место силы, «Стрелку», где читает свою лекцию про меняющую состояние мозга любовь героиня Литвиновой (о переходах, которые совершает она, – молчок, это слишком красивый поворот, чтобы сдавать его в тексте), аутсайдеры попадают в параллельный мир, и зрители вместе с ними. Кажется, это не просто замысел, расчет, а свойство органики режиссера, результат химической реакции, в которую его сознание вступает с окружающей действительностью. Действительность перестает быть действительной.

И результат этой реакции проецируется на экран, прожигая картинку, в которой мерещится рекламный ролик оператора сотовой связи, разрушая тот сомнительный видеоклип, в который раз в двадцать минут превращается фильм, когда маршрут очередного персонажа сталкивает зрителя с живым выступлением очередного Нойза, или Елки, или совсем уж, скажем корректно, загадочных групп «Каспий» и «Сухие». Кстати, утрируя и без того нескладный какой-то прием, Меликян не просто вводит музыкантов из саундтрека в кадр, но и выводит имена и названия коллективов на экран. Все это прожигается, как когда воспламеняется пленка в проекторе или когда химический реагент оставляет на ней магические следы и разводы. В эти следы и разводы интересно вглядываться. Эту магическую Москву хотелось бы полюбить. ◆

Ольга Кабанова

ОНИ НЕ АНГЕЛЫ, АНГЕЛЫ НЕ ОНИ

«Ангелы революции»
Автор сценария Алексей Федорченко при участии Дениса Осокина и Олега Лоевского
Режиссер Алексей Федорченко
Оператор Шандор Беркеши
Композитор Андрей Карасев
Художники Алексей Федорченко, Артем Хабибулин
Художник по костюмам Ольга Гусак
Звукорежиссер Тимофей Шестаков
В ролях: Дарья Екамасова, Павел Басов, Георгий Иобадзе, Константин Балакирев, Олег Ягодин, Алексей Солончев
Кинокомпания «29 февраля»
Россия
2014

Название фильма Федорченко – «Ангелы революции» – как будто указывает на позицию режиссера в давнем уже противостоянии – не споре даже, никто никого не убеждает, только ярлыки клеят – про художников русского авангарда. Ангелы, веровавшие в светлое будущее и переустройство мира к лучшему, творившие для нового человека новое искусство, – утверждают левые и прогрессисты. Нет, вставшие на службу кровавому режиму, циничные пропагандисты, уничтожавшие русскую традицию и православную культуру демоны – клеймят правые и почвенники. Федорченко, получается, как будто прогрессист.

Но название фильма противоречит его содержанию, авангардисты там самым гуманным образом очеловечены. И это удивительно, поскольку фильм подчеркнуто условный, лубочный, опирающийся на мифы и народное творчество. И герои его – образы составные, собирательные, к реальным героям истории русского искусства отношение имеют весьма отдаленное. А получились такие теплые, не плакатные, не легендарные, не мифические вовсе – как живые. Нет в них ничего сверх и ниже человеческого. И главное – никакого энтузиазма.

Наивность и энтузиазм дружно и многие годы приписывают пионерам русского авангарда люди, склонные к мышлению стереотипами, обманутые ранней, гениальной, советской пропагандой. Пропаганда эта предоставляла образ окрыленной советской молодежи, стремительно подгоняющей время вперед. Родченко и Маяковский постарались, кинематограф не отставал. Фильм Федорченко эту романтическую пропаганду разрушает. Даже формально: он медленный, а искусство русского авангарда стремительное.

Появляются, правда, в его кадрах красноармейцы с неуклюже прицепленными к толстым шинелям крыльями из куриного пера, но эти румяные воины из нашей, сегодняшней жизни, из Коляда–театра. Такая очень вольная безосновательная фантазия на фоне зимы, самовара и баранок. Появиться такие ряженые 6 апреля 1934 года (время действия точно указано) никак не могли.

Но ангелы – мелочь. Противоречит исторической реальности сама завязка фильма, объединившего два разновременных события – Казымское восстание ханты и ненцев против советской власти и отправление художников в провинцию для пропаганды нового искусства. Во время действия фильма уже лет десять, как никаких «Черных квадратов» по городам, не говоря уж о весях, не рассылали.

ИЗО Наркомпроса занимался этим только в первые годы советской власти. Тогда с вдруг образовавшимся на месте России государством художники старой школы сотрудничать не спешили. Пришлось на короткое время призвать футуристов (так, по крайней мере, оправдывался глава комиссариата Луначарский). Они и начали устраивать выставки и лекции в провинции, посылали туда картины для будущих музеев нового искусства. Кстати, посылались работы не только передовой левой ориентации, а какие попадались. Недолго этим заведовал Александр Родченко. Левые художники также включились в оформление революционных праздников и выполнение ленинского плана монументальной пропаганды. Но к началу 22-го года все это прекратилось.

Фрагмент «Ангелов революции» про создание памятника первому борцу с религией Иуде Искариоту – один из самых нравящихся зрителям, все смеются. Хотя такие художники, как автор памятника и один из главных героев фильма Захар, давно ко времени восстания в Казыме эмигрировали или из страны, или из авангарда.

Что же до Льва Термена, изобретателя терменвокса – бесконтактного электронного музыкального инструмента, который так заворожил главную героиню фильма Полину, – то его никто не убивал, как фильме. Он прожил длинную и головокружительно сюжетную жизнь. А терменвокс, как известно, прельстил не только Полину, но и Ленина, пытавшегося исполнить на нем «Жаворонка» Глинки.

Но убили так убили, это не так существенно, как тот факт, что Арсений Авраамов, создатель, как и киношный Иван, «Симфонии гудков» с партитурой для артиллерии и заводских гудков, не был, как в фильме, красным комиссаром-карателем. Хотя тоже пытался

мощью звуков то ли заглушить гром гражданской войны, то ли создать соответствующую ей музыку. Но крови на нем не было. Создатели революционного искусства, основные идеи которого были рождены до октябрьской катастрофы, за редким исключением, ни в гражданской войне, ни в революции не участвовали. То есть можно, конечно, вспомнить и тех, кто в Конармии служил и на бронепоезде передвигался, но не они придумывали новые пути для уставшего старого искусства. Занимавшиеся новаторскими художествами воевали только друг с другом, устно и письменно, а жили, как все, по-людски.

Федорченко их как людей и показывает. И в этом он точен – исторически, психологически, человечески. Великий архитектор-конструктивист Константин Мельников построил себе дом, новаторский по виду и конструкции, с круглой спальней и шестигранными окнами. Его жена, боявшаяся в круглом доме «закружиться», прикрыла необычные окна обычными уютными занавесочками. Грозный Арсений Авраамов зашифровал в «Симфонии гудков» имена двух одновременно любимых им женщин. В «Ангелах революции» везущая революционную культуру оленеводам-язычникам Полина живет в комнате с мещанскими рюшечками и подушечками. Ее молодые товарищи по миссии выясняют отношения с любимыми, солят огурцы, зачинают детей. Никто из них помогать отсталым жителям Югры не спешит – катаются по реке, песни поют. У поэта, похожего на Маяковского, с зубами так плохо, что он, страдалец, готов к крематорию.

«Только искусство их может приручить к советской власти. Красота выше идеи», – говорит отправляющий Полину к ненцам комиссар. Поскольку в фильме слов мало, можно отнестись к ним внимательно. Красота выше идеи, культура как красота.

Искусство – игра и радость. Кадры, когда приезжие и местные упоенно занимаются своими играми – кто кино на дым проецирует, кто бусы нанизывает, – самые умилительные и светлые, прямо ангельские.

Здесь ритуальная культура северных кочевников равна привезенной приезжими, воодушевляющей их новой культуре. Где холст с черным квадратом на белом фоне – такое же знаковое и ритуальное произведение, значащее больше, чем оно есть, как маска из бересты, которую надевает шаман для общения с духами. И между первобытным и новомодным искусством нет конфликта. Полина надевает маску языческой богини, и она ей к лицу и впору.

Согласно исторической правде в фильме местные жители восстают против представляющих власть, когда те хотят забрать у них детей в интернат. Провоцирует их на это шаман, которому не нравится свою власть терять. Здесь кончается гармония отношений и совместное проживание двух искусств. На этом завершается и фильм, где кровавая битва обозначена борьбой двух кукол – красноармейца и ненца. Так же демонстративно условно и Федорченко разыгрывает свою историю, «основанную на реальных событиях».

«Ангелы революции»

Условность разрушается документальным эпилогом, формально за пределами картины, после того как экран погас. Потом на нем появляется очень старая, согнутая временем женщина – так сегодня выглядит первая девочка, выросшая в казымском интернате. Она тяжело идет по комнате, еле держась не только за ходунки, но и за песню, которую поет как заклинание: «Пока ходить я умею…» Она и есть живое подтверждение «реальных событий», превратившихся на экране в сказку. До слез трогательная, она связывает нас, сегодняшних, с нашим общим, невероятным, уму непостижимым прошлым. Она часть трагедии, разыгранной в фильме шутя, потому что прошлого нам не понять, да и всей правды о нем не выдержать.

На сайте finugor.ru прошел жаркий спор, где марийцы возмущались нецеломудренным фильмом Федорченко «Небесные жены луговых мари». Их можно понять: стать персонажем художественного произведения – большое испытание и для человека, и для народности, и для явления искусства; для реальности мучителен переход в вымысел. Казымское восстание – тяжелая страница истории народов Югры, авангард уже сто лет вызывает идеологические споры. Но как решили мудрые, хотя и обидевшиеся мари, хорошо, что о них сняли историю, обратили внимание.

Не знаю, как ненцы, но почитатели отечественного извода мирового модернизма, называемого «русский авангард», только рады фильму Федорченко, где реальное перепутано с невозможным. Построенные на анекдотах про наше всё в искусстве XX века, «Ангелы революции» волшебным образом показывают людей этого искусства без предубеждений и штампов спокойно, без энтузиазма. ◆

Игорь Сукманов

ЗАВОДНЫЕ ИДИОТЫ

«Тряпичный союз»
Автор сценария, режиссер
Михаил Местецкий
Оператор Тимофей Парщиков
Художник Эльдар Кархалев
Композитор Кирилл Белоруссов
В ролях: Василий Буткевич, Павел Чинарев, Иван Янковский, Александр Паль, Анастасия Пронина, Федор Лавров, Елена Нестерова и другие
Кинокомпания «Коктебель»
Россия
2015

Пока длился «Кинотавр», важнейшим из всех дебютов конкурсной программы для публики являлся фильм Михаила Местецкого «Тряпичный союз». В его выразительной эксцентричности, легкой жанровой «беспринципности» и безбрежной иронии зрителю чудился вольный, торжествующий дух рок-н-ролла – такой заманчивый форпост свободы духа, тела, фантазии и мысли. Но минула фестивальная неделя, и в результате лучшим дебютом жюри объявило калмыцкую картину «Чайки». Зато «Тряпичный союз» выиграл актерскую номинацию. Профессиональные судьи отметили дружную четверку исполнителей и таким решением ровно «попали в яблочко». Точно обозначив, что душой фильма выступает не целостный режиссерский концепт, а самый эффектный живой кадр с устремленной ввысь акробатической фигурой из стоящих друг на друге героев, пытающихся удерживать хрупкое равновесие. Образ, от которого захватывает дух, который вызывает волнение, словно и есть законченный фильм о зыбкости всяческих союзов и хрупком стержне юношеских устремлений. Отмечая слаженный ансамбль, жюри своим решением вольно или невольно сместило акценты и вышло из щекотливого положения. Оно не обошло вниманием фильм симпатичный, но все же не достигающий поставленных целей, распадающийся на серию самодостаточных эпизодов, проживающий

жизненный инфантилизм вместе с героями, но по-авторски не преодолевающий его.

Вот в чем штука. Несмотря на его дерзость и остроумие, «Тряпичный союз» не назовешь по-настоящему смелым произведением. Хотя его герои-анархисты пытаются декларировать свое принципиальное несогласие с реальностью, последняя практически не соотносится с нынешними реалиями российской жизни. «Политический» протест против насаждаемого властью уродства грозит обернуться злободневным терактом, при этом мишенью радикального героического жеста выступает ненавистная церетелиевская статуя Петра – архаичный символ пошлости канувшей в Лету эпохи Юрия Лужкова. Абсолютно удобоваримый и безобидный объект порицания. Единственная актуальная шутка, объявляющая Петра «западным шпионом», звучит легким пинком насаждаемому в обществе «квасному патриотизму» и срывает аплодисменты зала. Возможно, что действительность разворачивается со столь стремительной скоростью, что сила художественного воображения просто за ней не поспевает. Интерпретации событий как бы десятилетней давности теперь выглядят словно эпоха ретро с конфликтами, утратившими нерв времени и воспринимаемыми сегодня как романтическое хулиганство.

Конечно, Михаил Местецкий снимал не злое кино, а вполне миролюбивое и «вечное». Даже сентиментальное кино, но скрывающее эту чувствительную черту до поры до времени за стёбом и насмешливой интонацией. В сущности, он воплотил классическую историю взросления, в которой лирика и проза, нежность и жестокость обязаны следовать в нерасторжимой связке.

Главный герой рассказа, тепличный юноша Ваня, заводит невероятную дружбу с тремя чудо-молодцами, которые бросают вызов миру с его утилитарными законами, покушающимися на индивидуальные свободы. Фоном для нетипичного знакомства становится кладбище – как знак того, что вся прежняя жизнь героя была, по определению, мертвой. Абсурдистский макет надгробия, в который облачается герой на правах исполнителя живой рекламы, разумеется, делает эту символику еще более выразительной и наполненной разными смыслами. Посмертный памятник здесь играет ту же роль, что и домик улитки. Он напоминает неприступную крепость или броню, благодаря которой застенчивый юноша огражден от внешнего мира. В свою очередь, аттракцион с паркуром посреди могил олицетворяет буквальную пляску юных панков на костях отрицаемой ими реальности. Вот такими они являются чудаковатому герою – бунтарями, попирающими святыни без видимой причины, его полной противоположностью, активной, идущей напролом ликующей силой.

Это шокирующее явление выводит нашего героя из жизненного оцепенения. Случайное внимание, которым «три богатыря» одарят мечтательного подростка, воспримется им как спасительный шанс преодолеть собственное одиночество и через общение с друзьями нащупать смысл существования. Отныне он будет их преданным щенком, верным

оруженосцем, апостолом их «тряпичного союза» – тайной организации, которая декларирует в здоровом теле дух анархии и стоицизма. В пустую голову подростка – а она пуста во всех смыслах, в житейском и метафорическом, – будут вложены альтернативные способы сопротивления реальности. Эти идеи, акции и манифесты представят собой энциклопедию современной русской арт-леваческой мысли. Конспиративный «тряпичный союз» станет собирательным образом всевозможных художественных объединений и артелей, включая нонконформистскую группу «Радек» и, таким образом, обогатит остроумное содержание фильма важным интеллектуальным и критическим посылом. Троица чудаков, свято верующих в свой путь развития, трансформирует артистические, политические и религиозные воззрения в непрерывную цирковую эксцентриаду. Кинематограф не верит словам, а посему декларации «тряпичного союза» превращаются в парад эйзенштейновских аттракционов, подвластных режиссерскому воображению. Идею столпничества воплощает эквилибр, идею братства – акробатическая пирамида, политический радикализм сопровождает пиротехнический фейерверк взрывов.

Все это сделано не без цели пленить зрителя зрелищем по нарастающей, заставить отвлечься на видимые эскапады и почувствовать, как неумолимо сжимается под их натиском пружина действия. Кульминацию фильма Михаил Местецкий пытается уподобить крэйзи-локомотиву. Когда действительность перестает играть в поддавки и испытывает на прочность идейную стойкость идеалистического союза, фантазия, галлюцинация берут верх над здравым смыслом и подводят нас к неминуемому краху тряпичной утопии. Не выдержав прессинга, богатыри начинают самоустраняться и сходить с ума. И вот тут происходящий на глазах наивного Иванушки триумфальный фарс должен был совершить безошибочный кульбит в трагедию. Вывернуть смешливую оболочку сюжета наизнанку – драмой наружу. Позволить герою прозреть и повзрослеть, заплатив за это цену утраченных иллюзий. Здесь же нас подстерегает концептуальный авторский промах. Вы прочувствуете нервическую игру на котурнах, но катарсис случится где-то рядом, на полях сюжета. В отсылках к той священной киноклассике постмодернизма, на которую явно ориентируется режиссер, – от раннего Кустурицы до зрелого Лобана. Словно не решаясь заглянуть в бездну, которая служит концом всякой утопии, Михаил Местецкий подменяет «конечный тематический эффект» пародийным хэппи эндом. Идеологи потерпят крах, предательство разрушит их союз, а отчаянная попытка дурачка скрепить обломки превратит его в настоящего героя. Горечь поражения обыграет очередной экранный трюк с разбитой головой, но финальная мораль оборачивается бравурной похвалой верности и дружбе.

С одной стороны, фильм вроде даже рождает иллюзию полнейшей творческой свободы, которая хитроумно и невзначай подводит автора к важным заключениям. С другой – создается стойкое убеждение, что режиссер работает с бешеной оглядкой на витающего в облаках зрителя.

«Тряпичный союз»

Он пытается завладеть его вниманием, переигрывая в иронии, сочиняя бесконечные гэги и тем самым все больше и больше отдаляясь от серьезного и трепетного разговора о сегодняшнем состоянии душ. В результате на экране все предстает масочным, клоунским и механистичным, подменяющим сильные чувства завлекательной чувствительностью.

Можно не сомневаться, что автор рассчитывал и на другой эффект. Ведь помимо насмешливого повествования о кризисе идей ему хотелось рассказать о сокровенных переживаниях юношеского опыта, о всех тех переменчивых ранимых состояниях молодого организма, который закаляется жизнью.

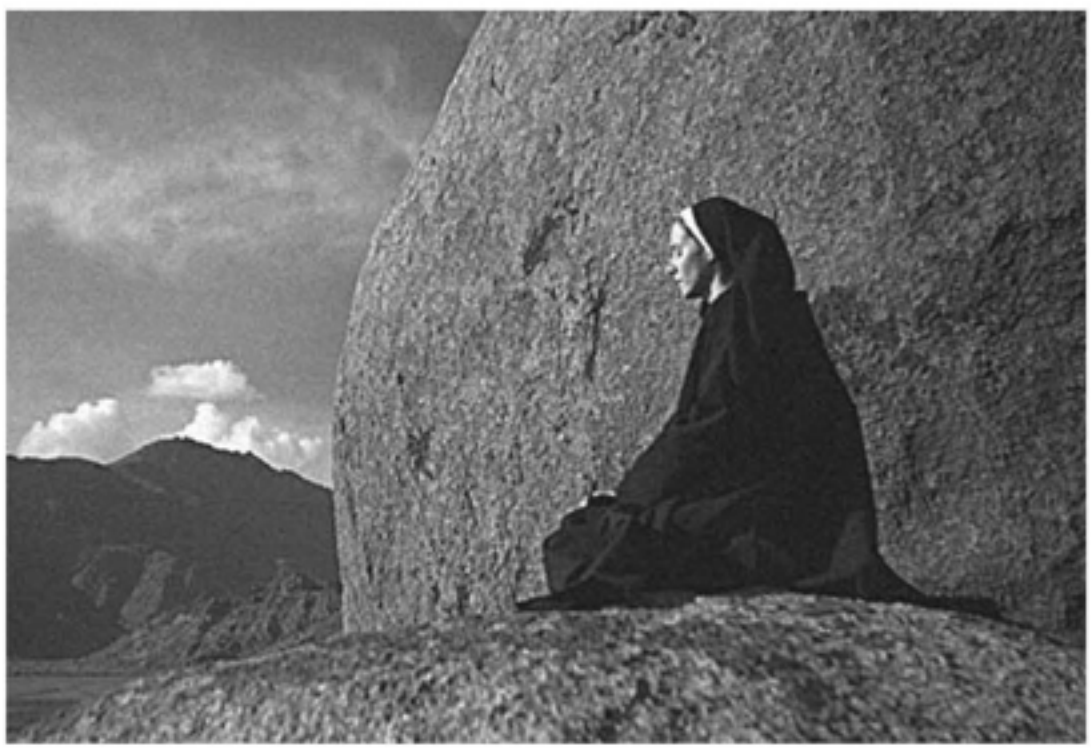
Поэтому истории робких и самоуверенных мальчишек требовали разных красок и оттенков, какого-то раздирающего чувства, а не только демонстрации эксцентрических выкрутасов. Фильму не хватило ни иррациональной нежности, ни суровости, которые за внешней бравадой вдруг обнажают отчаяние перед лицом безбрежного прагматичного света. Идиотики Михаила Местецкого могли бы стать духовными братьями других экранных «бунтарей без причины», включая коммуну идиотов Ларса фон Триера. Но подобные сопоставления обнаруживают серьезные разночтения в подходах к материалу.

В то время как триеровская драма о поиске естественного человека своей тягой к так называемому «естественному кинематографу» совершила радикальный прорыв в культуре, «Тряпичный союз» остался в заложниках постмодернистской эстетики, которая в XXI веке уже утратила свой статус властительницы дум. Программный дебют многообещающего автора завис в пространстве гротеска и игры, так и не решившись на серьезный разговор о времени и о себе. Молодое и прогрессивное кино оказалось на поверку эскапистским и старомодным произведением в контексте современного искусства, которое после объявленной смерти супероснований (Бога, автора и человека) вновь обрело страстную потребность в личностном подходе и гуманизме. ◆

Вадим Рутковский

ГЕНИЙ ЧИСТОЙ ПРОСТОТЫ

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ КИНОТАВР



«Спасение»
Автор сценария, режиссер Иван Вырыпаев
Оператор Андрей Найденов
Композитор Андрей Самсонов
В ролях: Полина Гришина, Каролина Грушка, Казимир Лиске, Ангчук Фунтсог, отец Эдвард, Диана Займойская, Иван Вырыпаев, Ванчук Фарго, Джан Бадмаев, Антон Адасинский
Студия Горького, киностудия «Валдай»
Россия
2015

«Спасение» – не то, чем оно кажется. Название вкупе с синопсисом обязывают к чему-то важному, глубокому и увесистому. Ан нет – фильм маленький, камерный и не насильственный по отношению к зрителю, в отличие от названия, ни к чему не обязывает и вообще изъясняется будто не совсем всерьез. Хотя содержание – религия – очень серьезное (и иногда опасное). У лидера группы «Центр» Василия Шумова есть трек «Религия – это бомба замедленного действия». Расхожее убеждение. Пожалуй, только у Ивана Вырыпаева получается говорить о религии с любовью. Без пафоса. С юмором. Без дидактики. Несколько лет назад он ставил в «Практике» свою «Комедию»: полтора часа мужчина и женщина, похожие на учителей начальной школы, прикинувшихся клоунами из «АБВГДейки», травили анекдоты. «Авторские» анекдоты, придуманные Вырыпаевым, странные, сломанные, пародировали ритуальную повторяемость традиционных анекдотов, обрывались не там, где надо, и не так, как надо, и в конце концов превращали ту «Комедию» в, натурально, божественную. Не потому, что в одной из коротких историй Моисей попадал в нацистский рай, а в другой Святейший Патриарх ел марки с ЛСД. А потому, что из фирменного вырыпаевского текста, парадоксального и ритмичного, как рэп

и катехизис, следовало, что анекдот – любимый жанр Бога, в котором он и предпочитает общаться с нами. И все вокруг действительно божественная комедия.

«Спасение» – тоже комедия, причем еще более аскетичная, чем та вырыпаевская постановка: в ней всего-то три основных диалога, пара-тройка вспомогательных, одна любовная песня под гитару и много-много горного воздуха.

Все начинается в серой, затянутой облаками Варшаве, когда молодая монахиня Анна покидает свою обитель, садится в 175-й, следующий до аэропорта имени Шопена, автобус, проходит паспортный контроль, дремлет в полете, приземляется в Гималаях, едет в такси, проходит check in в отеле, узнает, что ее отбытие в горную католическую миссию откладывается на несколько дней – дороги размыты, машина не пришла… До поры в такой подчеркнутой и подробной бессобытийности чудится саспенс. Но Вырыпаев обманывает и эти ожидания: погодные условия уже сделали свое дело, больше никаких штормов, ни внешних, ни внутренних, не случится; только несколько встреч с новыми знакомцами, людьми и инопланетянами.

Прошлое Анны как источник напряжения тоже отвергается. Мы не узнаем, отчего эта юная странница витает в своих личных облаках и, кажется, равнодушна и к вершинам гор, и к сувенирам в уличной лавке, и к буддистским ритуалам. Как она угодила в монахини? Зачем отправляет себя в изнурительный поход, что хочет ощутить («Ощущать» – называлась новелла Вырыпаева в альманахе «Короткое замыкание», «Объяснить» – спектакль по стихам Абая Кунанбаева и с мультфильмом про песика Рекса), приникая всем телом к скале? Менеджер отеля советует ей больше пить – но в странной прострации Анна пребывает не от недостатка жидкости в организме. Или все же из-за него и не надо усложнять? Вырыпаев в итоге и отправляется по легкому – самому верному – пути.

Сначала двадцатипятилетняя Анна (ее играет театральный художник Полина Гришина, награжденная актерским призом «Кинотавра» за столь важную для Вырыпаева естественность) встречает прихипованную бэкпэкершу (Каролина Грушка), почти ровесницу (ей двадцать семь), ревниво оценивающую внешность сестры Христовой. Общительная героиня Грушки повергает Анну в смущение разговорами о ее сексуальной энергии, а в ответ на не слишком убедительное заверение девушки, что у нее с жизнью в целом everything is ok, разражается искрометным спичем о том, что человек должен перестать быть пылесосом, скапливающим страдания в мусоросборнике и очищающим его только для того, чтобы наполнить новыми. Кто-то находит этот эпизод затянутым, мол, Вырыпаев – не Тарантино, чтобы так долго повторять одно и то же. Это и правда не аналог тарантиновского трепа. Повторение в данном случае – мать учения: душеполезная таблица умножения, которую надо просто вызубрить. Вторым встречным Анны

оказывается американский музыкант Чарли (Казимир Лиске, русский американец, постоянный участник театральных опытов Вырыпаева, включая рок-концертный перформанс «Сахар»). Их диалог начинается с шутки, которую Анна принимает за чистую монету: Чарли говорит, что играет в U2, Анна – о боже! – не знает о существовании такой группы. Что же, жизнь (см. выше про «Комедию») – серия таких неочевидных анекдотов, которые можно неправильно понять. Точнее, невозможно понять неправильно, потому что правила у каждого свои и жить в мире, где нет группы U2, совершенно не возбраняется. Третья встреча обходится без текста: она с инопланетянами, которым человеческий язык не нужен.

Про инопланетян разговор отдельный. В прошлом году Вырыпаев ставил в «Практике» замаскированную под сценарий к неосуществленному фильму пьесу UFO – о столкновении землян с внеземными цивилизациями. Инопланетяне в ней тоже были маскировкой – той силы, что мы на автопилоте называем Богом. В одном из постпремьерных интервью Вырыпаев сформулировал свою пантеистическую галактику: «Вселенная – это такая невероятно непознанная вещь. В ней такое количество форм и всяких проявлений. Конечно, их гораздо больше, чем видит хрусталик человеческого глаза. Это любой ученый подтвердит. [...] И Бог везде есть. Нет места, где его нет. Бог – это и есть все. Это и люди, и инопланетяне. Я под словом «Бог» подразумеваю закон Вселенной, который творится и происходит».

«Спасение» тоже об этом едином, с какой стороны ни посмотри, Боге, оттого парадоксальной визуальной кодой фильма становится панорама Крестного пути, изображенного тибетским художником со всеми национальными особенностями, столь непривычными европейскому глазу.

Да, а финальную встречу Анны Вырыпаев назначил с самим собой. Ему, похоже, жаль надолго оставлять чудных героев. Быть все время рядом Вырыпаеву помогает и интернациональный английский язык, на котором снято «Спасение». Тот же прием он использовал в англоязычном спектакле «Благодать и стойкость», отдавая себе чтение синхронного перевода: так режиссер становится соучастником происходящего. Чтец он, к слову, отличный, чему лишний пример аудиокнига «Отчего вы не буддист» Дзонгсара Кхьенце Ринпоче, монаха и кинорежиссера буддистской комедии «Кубок».

Я был удивлен, когда в 2010-м на встрече с участниками фестиваля «Текстура» в Перми Вырыпаев назвал главного, на его взгляд, человека в современном отечественном театре, того, с кем ему интересно соревноваться и с кем важно себя сопоставлять, – это был Евгений Гришковец. Что общего, казалось бы? Где Гришковец с его монотонными монологами простого до смертной тоски человека и где Вырыпаев, богоискатель, в «Кислороде» переписавший на новый лад библейский декалог? Но если копнуть поглубже, как говорят в анекдоте из «Комедии», эти авторы – планеты одной системы: их цель – прямой

«Спасение»

диалог со зрителем, оба пытаются проговорить простые и важные вещи, оба стремятся дать шанс «услышать шепот Господа в своем сердце» (это уже цитата из «Пьяных»). Гришковец, конечно, безыскуснее – и оттого популярнее. Одна из театральных вех 2015-го – спектакль Андрея Могучего «Пьяные» на большой сцене БДТ. Он, наконец, вывел текст Вырыпаева из камерного пространства и показал, как правильно он звучит в почти стадионном формате. Собственно, для доходчивости и предельно лаконичный киноязык «Спасения». Вырыпаев работает с постоянным оператором Андреем Найденовым, мы знаем, каким визуально насыщенным, даже избыточным, может быть его кино, по «Эйфории» и «Кислороду». Но «Спасению» излишества не нужны. Его не надо объяснять. Его нужно ощущать.

Спасение поджидает нас за каждым углом. ◆

Кристина Матвиенко

САМИ НЕ СВОИ

«Пионеры-герои»
Автор сценария, режиссер Наталья Кудряшова
Оператор Руслан Герасименков
Художник Ася Давыдова
В ролях: Наталья Кудряшова, Дарья Мороз, Алексей Митин, Александр Усердин, Светлана Письмиченко, Ёла Санько, Юрий Кузнецов, Александр Обласов, Владимир Капустин, Жанна Демихова и другие
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2015

«Пионеры-герои» сняты актрисой Натальей Кудряшовой, пионеркой 1978 года рождения, превратившей свой личный (и становящийся на наших глазах поколенческим) опыт в материал для высказывания. В связи с этим фильмом, непрямо и пристрастно, через разбор пути невзросления, обнажающего нескладность сложившихся в постсоветском времени человеческих судеб, Зара Абдуллаева и Алексей Медведев писали в своей полемической статье «Различение и узнавание»[1] о феномене приятия/неприятия. О том, как приятие обнаруживается в трудности узнавания того, что на самом деле и есть ты сам, твое поколение, твой ежедневный выбор или отказ от него. Статья эта скорее про проблемы критического восприятия, в том числе и связанные с «Пионерами-героями». Но сама диспозиция, заявленная в названии, кажется идеальной формулой для того, чтобы поговорить о фильме, небанально работающем с эффектом приближения и удаления: к времени и к себе.

Фильм Кудряшовой (первая ее большая работа, замеченная фестивалями: «Пионеры-герои» попали в «Панораму» Берлинале-2015, в конкурс «Кинотавра», где получили диплом Гильдии киноведов и кинокритиков, и в «Российские программы» ММКФ) собирает

1. См. «Искусство кино», 2015, № 3.

в пучок множество разнообразных смысловых и эстетических отражений, зеркал, луп, прозрачностей, сквозь которые становится видимым и четким нетривиальный (слово из лексикона статьи Абдуллаевой – Медведева) в своей обычности опыт человека. В этом смысле проблема узнавания, если переложить ее на художественный метод, здесь отходит на второй план. Как для спектаклей и пьес Евгения Гришковца начала 2000-х принципиальным было узнавание, так для «Пионеров-героев» важным становится различение: отлипание от таких же, как ты, ровесников, в середине 1980-х повязавших красный галстук и знавших, кто такие Марат Казей и Зина Портнова. Реставрирование, вспоминание прошлого, полудетского опыта как чего-то уникального и попытка экстраполяции его на себя сегодняшних, взрослых.

Фильм Кудряшовой предлагает тебе перемещаться, неустойчиво колебаться между двумя полюсами: общим для всех «узнаванием» (у родившихся в 1970-х одни и те же домашние интерьеры, один и тот же школьный хор, одни и те же белые гольфы, а потом – вечный Виктор Цой в наушниках у актрисы, едущей в такси по ночной Москве) и уколами нетипического, неуниверсального знания, которое проявлено через пристальное внимание режиссера к особенностям своих героев – «среднеклассовых», «успешных» и навсегда «уставших» москвичей.

Прихотливая связь Кудряшовой с Анатолием Васильевым – она актриса «Школы драматического искусства», точечно играющая в МХТ имени Чехова у Адольфа Шапиро, Марата Гацалова и Константина Богомолова, – напоминает об интересе Васильева к антропологии современника в его ранних спектаклях «Взрослая дочь молодого человека» или «Серсо» по пьесам Виктора Славкина. Ничего важнее этой антропологии, которая так волнует нас самих и познание которой связано всегда с желанием избежать неприятного «в зеркале», направленном на тебя самого, для художника нет.

Глаз невидимого наблюдателя следует за героиней Натальи Кудряшовой, играющей актрису телесериалов, которая страдает от панических атак, проводит нас в самом начале сквозь проходную большого промздания, потом на один из верхних этажей (героине приходится долго взбираться по закрученной спиралью лестнице), где сидит психотерапевт в очках (Александр Усердин – артист, много игравший в «Театре.doc»). По совету своей подруги-одноклассницы Кати (Дарья Мороз) Ольга пришла в эту обычную комнату с мягким светом, не сулящую никаких избавлений, чтобы услышать рецепт. А его – нет. И вот она рассказывает про свои фантазии, когда девочкой воображала себя на месте совершающих подвиг пионеров, а психотерапевт качает головой: уникальный случай, я таких не встречал. Этими сеансами-встречами, не дающими ничего ни ей, ни ему, прошит весь фильм – вплоть до финального разговора, когда врач наконец ставит ей диагноз: вы – пустая, вы – актриса и вам ваша болезнь нужна, чтобы хоть чем-то заполнить пустоту. Не выдержав жестокости слов, женщина выбегает

«Пионеры-герои»

прочь. Ничто ее не изменит, ничто не вылечит, а что до подвига – то он тоже не придет в ее жизнь.

Двое других друзей, экс-одноклассников, – красивая пиарщица Катя и политаналитик Андрей (Алексей Митин – выпускник курса Вениамина Фильштинского в питерской Театральной академии и актер молодого «Этюд-театра»: вот откуда эта мягкая манера и естественное обаяние артиста, живущего здесь и сейчас). Лучшие друзья, они иногда встречаются «накатить» и постоять у большого окна офиса, чтобы вдвоем посмотреть в лицо лишенному зелени, спешащему и неслышному сейчас городу, перемолвиться парой слов. Иногда Оля, спасаясь от своих атак крепким алкоголем, от отчаяния звонит Кате и просит приехать. Но та не едет – выставка, свидание с мужчиной (Александр Яцко), которого она тащит ради любовного приключения в хитро выдуманный отель, но приключения не получается – искусственные забавы кончились, остались одна усталость и покой.

И Кате, и Андрею достанется по подвигу. Катя, лавируя в городской суете, встретится на секунду с черными глазами женщины в платке: через секунду прогремит первый взрыв, и, услышав детский плач, Катя шагнет к маленькой девочке, чтобы взять ее на руки, – вот тогда прогремит и второй. Андрей, сбегая от нервного перенапряжения и срыва в родную Новгородскую область, поддастся на уговоры орущей тетки и бросится (не сразу – сначала вытащит айфон из кармана и попытается ответить на звонок) в реку, чтоб спасти утопающего. А потом, трясясь от холода в своей машине, будет стараться не смотреть туда, где на асфальте лежит уже утопленник. Оля, добравшись до очередного кастинга с зевающим режиссером и роняющим части оборудования на пол оператором, не сделает ничего – приедет на стареньком такси к подавшемуся в монахи Андрею, коротко поговорит с ним, потом оба сядут на скамейку на берегу озера – там их камера и оставит.

«Пионеры-герои»

Два подвига, не увенчавшихся успехом, и общее прошлое, в котором все трое верили в подвиг, – вот что делает экс-пионеров самыми близкими друг другу людьми. Не расставляя оценок, не судя никого и не иронизируя ни над кем, но пристально вглядываясь в человека, давая и герою, и актеру возможность пребывать на экране в режиме долгого, медленного, несмонтированного времени, авторы «Пионеров-героев» делают нас тоже близкими чужому, выбивая из-под ног спасительную табуретку иронии, психоанализа или высокомерия.

Единственным мерилом остается вот эта идеалистичная, дурацкая и мощная мечта о подвиге, о самопожертвовании, о способности забыть себя ради другого. То, что заставляет тебя забыть о себе (солидарность, о которой пишут Абдуллаева и Медведев, тут поражает своей нечаянностью и тем, что случилась вроде как помимо их воли, но случилась именно с этими людьми), приближает тебя к Богу. Вот и приблизились: одна прямиком на тот свет, другой – в монастырь. Третья потерялась, будет блуждать, видимо, до конца жизни.

Об этом различении пишут Абдуллаева и Медведев, говоря, что аутентичность рождается не тогда, когда ты видишь на экране старую школьную доску (такую же, какая раньше была у тебя), а «внутри твоего собственного, воспринимающего сознания, в то время как ты прорываешься к узнаванию этой фактуры в самом себе». Процесс нахождения себя внутри другого, себя-личного внутри похожего на тебя гротескного-пионера-охотящегося-за-врагами и спровоцирован этим фильмом. Нахождения и – желания отличить, отделить.

Детей, из которых выросли нынешние Катя, Оля, Андрей, в их прошлом окружает странный, искусственно построенный, словно декорированный мир – с патетикой брежневской архитектуры, некрасивым, но теплым уютом советских квартир, катышками пыли под ванной, куда мальчик прячет банку с выращиваемой плесенью, и синеватыми

раковинами школьного туалета, где девочки в фартуках моют руки. Именно из этого мира, где обитают выдуманные детьми шпионы, дедушка-самогонщик, чувствительный милиционер, не дающий девочке ответа на главный вопрос: сдать или не сдать нехорошего дедушку за уголовно наказуемое преступление, – выросли все нынешние тридцатипяти-сорокалетние. С тем миром не разорвала себя и героиня Дарьи Мороз, уже погибшая в реальном настоящем московского теракта: поэтому она и замещает собой портрет Зины Портновой, чей страшный лик смотрит на зрителя с высоты каменного портрета, а потом уходит прямо в рай, по обе стороны от входа в который стоят девочки-ангелы в пионерских галстуках. Рай – а на меньшее Катя не согласна, смеется Андрей, уже надевший монашескую рясу. Не странно, что этот уход под облака, в райские белоснежные кущи лишен патетики и сделан так просто, смешно и непритязательно именно театральным человеком, не имеющим аллергии на «неестественное».

В жизни героев «Пионеров…» патетики тоже нет: они от нее бегут как от чумы, они каждую секунду пытаются принадлежать самим себе – и это пополам с истощающей и увлекательной работой, гоном жизни в «главном городе», бесконечными требованиями быть не собой, излечиться от себя самого, стать лучше, то есть стать другим. То есть – не стать. Короткая сцена в метро, когда зашедшая в вагон Ольга, переборов себя, попытавшись быть здоровой и нормальной, все-таки испытывает панику и, давясь, глотает таблетку от напасти, – вот это и есть момент принадлежности себе – больной, ненормальной, не вписывающейся в социум. Поэтому врач в конечном итоге прав: вам не нужно лечиться, вам хорошо с вашей болезнью.

Возможность пережить что-то серьезное (как страх девочки, так и не сдавшей ментам самогонщиков дедушку и папу, что ее *не* примут в пионеры), пережить это как мучительно длящееся и боящееся разродиться чем-то страшным время – такая возможность была у всех троих в школьном детстве: солист Андрей вышел перед хором и отказался петь: «Хочу цокать, а не петь». Катя не сдала родственников, а Оля отдала свои какашки вместо Катиных для школьных анализов. Момент опасности сопутствует самоотречению – и в эту минуту подвиг обретает конкретное значение. Вещи становятся собой. Герои возвращаются из прошлого в настоящее, к себе. Жизнь получает шанс быть прожитой. ◆

Катерина Тарханова

СЕРАЯ БОЛЕЗНЬ

«Инсайт»
Автор сценария, режиссер
Александр Котт
Оператор Петр Духовской
Художник Сергей Австриевских
В ролях: Александр Яценко, Агриппина Стеклова, Филипп Авдеев, Андрей Бильжо, Елена Махова, Дмитрий Куличков и другие
Кинокомпания «Атлантик»
Россия
2015

«Инсайт» (по-русски – «прозрение») предполагает, что до сих пор кто-то что-то не видел. Вопрос, конечно, интересный. «Слепые» Брейгеля, слепой скрипач у Пушкина, слепая цветочница у Чаплина, «Слепота» Мейреллиша, даже бесконечные сериалы про Вангу уже тысячу лет фиксируют метафизический смысл одного из органов чувств. Другие органы тоже неоднократно служили поводом для гневных культурных инвектив. Морально-нравственные слепота и глухота, потеря нюха или вкуса – признанные симптомы заката Европы и конца цивилизации.

Жесткое жанровое кино на эту тему было, насколько хватает образования, лишь у Филлипа Нойса в 1989 году – «Слепая ярость» с Рутгером Хауэром (столь же культовым в свое время, как Александр Яценко здесь и сейчас). Александр Котт снял тоже жанровое кино, просто само понятие несколько изменилось. Жанры, смыслы, чувства теперь вообще не могут быть ничем, кроме метафизики. Яценко спокойно доигрывает то, что не доиграл пять лет назад в фильме «Сердца бумеранг» у Хомерики. Рыжая медсестра Агриппины Стекловой перенимает эстафету у рыжей же Маргариты Тереховой из двадцатипятилетней давности фильма со схожим сюжетом «Только для сумасшедших» Арво Ихо.

«Инсайт»

Дмитрий Муляр, сыгравший уже в тридцати пяти похожих один на другой сериалах, придает всему происходящему эффект обыденности. Карикатурист Андрей Бильжо, психиатр по первой профессии, в роли врача – тот самый «художник», который в согласии с Ортегой-и-Гасетом на любое происходящее смотрит со стороны, стоит в дверях. Но и сам он – внутри картины, поскольку смотрение-со-стороны, «посторонность», – непременное условие самоощущения человека в виртуальную эпоху.

На экране нет компьютеров, но пластиковый шарик для пинг-понга, с которого все начинается и которым все заканчивается, – символ двоичной, компьютерной системы счисления жизни. Отбил – не отбил, отбил – не отбил: жизнь состоит в постоянном отбивании шариков, пока не надоест. Так и фабула «Инсайта» легко может надоесть, если следить за ней непосредственно, как за психодрамой. Ведь все уже было. Люди заболевали, теряли профессию, переучивались и влюблялись в своих врачей («Дуэт для солистки» Андрея Кончаловского). Большая потеря могла быть пережита или не пережита («Три цвета. Синий» Кшиштофа Кесьлёвского). Даже если зачислить в героини сестру Надежду, ее двоемужие неудивительно («Дона Флор и два ее мужа» Бруно Баррету). Но непосредственно все это воспринималось лишь в прошлом тысячелетии, сегодня так больше нельзя. Сегодня кино «состоялось», лишь если заведомо опосредовано. Например, Джиму Джармушу, чтобы просто поговорить о сексе, приходится делать своих персонажей из «Выживут только любовники»

вампирами с тысячелетним стажем. Иначе вместо секса будет пустое место.

Зуев теряет зрение без причин, «с неясной этиологией». Сначала он абстрактен, заводской работяга без всякой индивидуальности, без прошлого и семьи. Стандартные джинсы, а в джинсах – стандартные купюры и ключи. Надежда, которую он так никогда и не увидит, тоже настолько «без особых примет», что, пока в середине фабулы не покажут ее мужа, вполне можно считать ее старой девушкой. И муж типовой, зарабатывает на Турцию, как все. Будь инсайт – прозрение – уделом Надежды, пошлые пробежки между бесплодным мужем и любовником-инвалидом, которого обманула, забеременела и бросила, были бы типичной болтовней на лавочке про соседей по подъезду. Так что, если кино досматривать и чтобы оно не надоедало, приходится вглядеться в слепоту как символ инсайта. Тогда сюжет вовсе не психологический, а символический целиком. Прозрение дано Зуеву, чтобы попытка самоубийства тоже была не бесплодной, как в первый раз. Зуев сумел полюбить невидимую Надежду так сильно, как только и можно любить по-настоящему. Когда именно без нее жизни нет, а вовсе не без одного из пяти или шести чувств.

Он не видит – поэтому большинство планов фильма фронтальны и статичны. Но ведь именно так в людей и впечатываются воспоминания (о зрении). Нет ни «ручной камеры», ни какой-либо суетливой нарезки – глаза не бегают, как обычно бывает у врущих, фальшивых «зрячих». А Зуев больше не врет, ему незачем. И легкий жанр (натюрморт, рондо, басня) тогда проявляется именно в бытовом, приземленном, рассеянном в мелочах характере символов. Фантазии (свадьба с фатой, два голых мужика вокруг одной голой жены) лишь чуть ускорены через наплывы, прищепки для заработка означают зацепки за жизнь, включенный телевизор – отрешение от нее. Символичны и рифмы: муж смотрит неинтересный телевизор, будучи зрячим, Зуев – столь же неинтересный, но будучи незрячим. Ему только нужно сохранять статус-кво «обыденности», чтобы Надежда сидела рядом. Внутреннее зрение расставляет акценты на важном и неважном легко, как нечего делать. Все равно, где стоит памятник вождю – в московском Кремле или в Бологом. Они везде стоят. Все равно, что картинно несет процессия мимо памятника вождю – гроб, или шифоньер, или мешок со смехом. Она его сто лет носит и все никак не вынесет. Не важно, где пить водку без закуски – в глухой подворотне или в сквере Большого театра.

Лишь ослепнув, Зуев стал самим собой, душой и телом узнал значение слова «ценность». Для него тогда стало прекрасно неразличимое другими. Ведь опять же наличие у Надежды законного мужа – лишь рифма к тому, какая любовь – настоящая, какая – нет. Надежда действительно думает, что любит мужа, ее Зуев честно укладывается в формат «проблемного пациента». Но она не различает «ложь во спасение» и «преступную халатность». Ее лживая затея с мнимой поездкой в Москву была по отношению к пациенту чистой халатностью,

спасением не его, а самой себя, распиской за обманным путем добытую беременность. Настоящая «ложь во спасение» – вера Зуева в то, что они были в Москве, в сквере Большого театра, они были там, и это точно, потому что ценно. Вот этого Надежде не понять. А версия о путешествии в Москву, между прочим, косвенно подтверждается доктором-посторонним. Доктор – он тоже настоящий, знает толк «во спасении» (потому и сыгран неактером). Доктор, хоть и не может вылечить, но способен догадаться, как заметно по немногим его репликам, что Зуев – подлинный муж Надежды, в отличие от проштампованного.

Подлинно все, что любишь больше себя, то есть практически весь мир. Трагическая вина Зуева – что он научился любить, только когда ослеп, и не успел на этот мир распространиться. В сущности, фильм представляет собой вариацию Прометея Прикованного, занесенного в нашу провинцию в наши дни. Серость – в головах, когда зрячие не рискуют любить ни бабок на лавочке, ни соседей, ни подружек (Елена Махова), ни патронажных медбратьев (Филипп Авдеев), ни случайных безымянных таксистов. Зрячеслепые культурно стараются и не могут, их непосредственность делает глаза потухшими. Восприятие мира посредством слепоты дало Зуеву возможность загореться. Не дается любовь культурой – только природой. И серое пламя в его голове способно оживить стенку. Было бы лучше, если бы до катастрофы. Но, увы, Зуев не читал роман Лайоша Мештерхази, написанный тоже в прошлом тысячелетии, о Прометее Освобожденном. Там ему выклевали глаза, печень, отпечатки пальцев, язык, нос, уши. Ему нечем больше любить. После этого Прометей начинает ковать железо, дарует человечеству ремесла, помимо огня любви.

Но есть и еще одно трагическое «увы». Будь «Инсайт» шведским или норвежским, наподобие снятого с ним в параллель фильма примерно той же степени отстраненности от быта и нравов при как бы полной включенности в них – «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» Роя Андерссона, – он был бы хотя бы адекватно понят своими современниками. Теми, кто все еще не считает прозрение неприличием. Однако Александр Котт – российский режиссер, и за то время, пока он снимал кино, заработок на Турцию, «как у всех», превратился в редчайшее исключение. Это кем же работает муж (Дмитрий Муляр), что прямо сегодня может побрезговать зарплатой медсестры и вывезти жену в Турцию, как в Малаховку? Есть ли сегодня здесь хоть у кого-то право на метафизику? На бытовой символизм? Если на фестивале «Кинотавр», где фильм был представлен, говорили о чем угодно, только не о том, что «Инсайт» – идеальный образчик любовной драмы третьего тысячелетия в ряду «Леди Гамильтон» и «Эльвиры Мадиган». Слишком глубоко падение цивилизации, чтобы роскошь метафизики хоть совсем ненадолго отрывалась от текущего момента. ◆

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

2art.ru

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70400

www.kino

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

КИНОКОМПАНИЯ СТВ
ПРОДЮСЕР СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
ДИРЕКТОР ВАСИЛИЙ ГРИГОЛЮНАС
ПИОНЕРЫ ГЕРОИ
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК НАТАША КУДРЯШОВА
ОПЕРАТОР-РУСЛАН ГЕРАСИМЕНКОВ
РЕЖИССЕР-АННА ПРОШУТИНСКАЯ

Наталья Кудряшова:

«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК ХОЧЕТ СТЯЖАТЬ СМЫСЛЫ»

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ КИНОТАВР

Пресс-конференция по фильму «Пионеры-герои». Печатается с сокращениями.

О фильме также см.: Цыркун Н. Визуальность и(или) социальность? – «Искусство кино», 2015, № 3.

Мария Безрук, *газета «Трибуна»*. Наталья, я вам благодарна за попытку осмысления того переплета, в котором оказалось наше поколение: мы попали между системами, между временами.

Наталья Кудряшова. Вы говорите только про наше поколение. Ко мне подходит очень много людей двадцати-двадцатипятилетних, они говорят, что у них в головах происходит то же самое.

Мария Безрук. Мы росли в одной системе координат и готовились к одной жизни, а по факту попали в совершенно другую. Не все смогли перестроиться. Вот это стремление обязательно совершить подвиг… Нас же всех готовили в космонавты. И невозможность порой найти этот подвиг для себя – вот это очень здорово у вас показано.

Наталья Кудряшова. Ко мне вчера подошла девушка, двадцатипятилетняя, которая сказала, что ей очень хочется туда, – в страну *моего* детства, в то время, потому что они и ее сверстники – поколение пустоты. Девушка эта родилась в 1984 году, она сказала, что, к сожалению, они ничего не ждут от жизни, потому что у них и в детстве ничего такого, как у нас, не было. Эта двадцатилетняя зрительница поблагодарила за фильм, который, по ее словам, поможет ей понять свою сестру, которая старше на шесть лет. Двадцатилетние – не дураки же. Взрослая история, показанная в фильме, которая не имеет отношения к Советскому Союзу, в общем, все те мысли и рефлексии, которые мучают взрослых героев, мучают и поколение двадцатилетних. Потому что люди этого поколения прекрасно понимают, в какой стране живут и можно ли в этой стране быть настоящим человеком.

←
Наталья Кудряшова

Виктория Белопольская, *модератор пресс-конференции*. С моей точки зрения, это не очень однозначная трактовка, я как раз про нее хотела спросить. Я знаю, что в отборочной комиссии возникла по этому поводу дискуссия. Герои не находят себя в современности, потому что их готовили к другому типу существования, к какому-то проявлению героизма? Или потому что они получили на излете советизма абсолютно абсурдное – тем более уже в новых обстоятельствах – воспитание? Которое и тогда невозможно было приложить к реальности. То есть они деформированы абсурдностью этого воспитания или они действительно готовились к какой-то экстремальности, к подвигу? Для вас это однозначно?

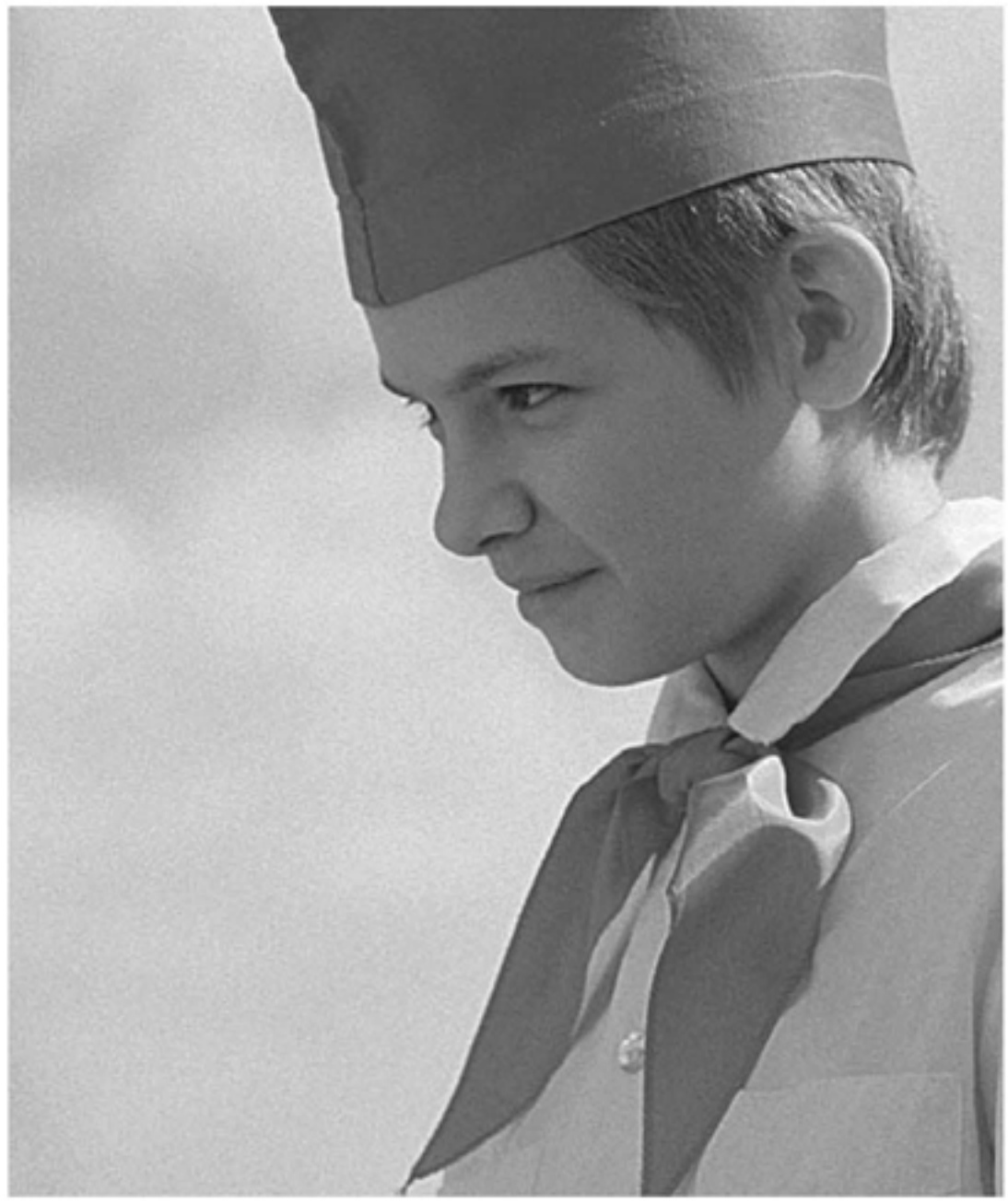
Наталья Кудряшова. Я бы не стала говорить о том, что они не находят себя в современности. Они себя прекрасно находят. Они получают огромное количество бабла, работают, у них все складывается – зашибись. Они просто хотят быть настоящими людьми, делать настоящее дело. Думаю, что каждый человек, который сегодня в России работает или что-то делает, так или иначе сталкивается с необходимостью ежедневного, ежемесячного или ежегодного компромисса. Ни о каких травмах в своем фильме я не рассказываю. И ни к чему нас не готовили. Просто у нас есть прививка чего-то настоящего. Мы просто хотим быть, а не казаться.

Виктор Матизен, *газета «Новые известия»*. Мне кажется, в самой картине нет никаких внутренних противоречий. Поэтому мой вопрос относится не к картине, а скорее к вашей личной памяти – в сопоставлении с моей памятью. Я учился в 1950-е годы. Уже даже для нас это пионерство не было таким уж сакральным. Через неделю после принятия в пионеры было достаточно циничное отношение и к сути, и тем более к атрибутике и ритуалам пионерской организации. Потом, когда я преподавал в 1970-е годы, – то же самое. Вся эта проблематика, эти пионеры-герои уже не имели никакого значения. А в 1980-е годы, когда я преподавал, это был вообще чистый стёб. Над пионерами-героями стебались откровенно.

Наталья Кудряшова. Это неправда.

Виктор Матизен. Я говорю о своем собственном опыте. И об опыте разговоров со своими учениками. Им вполне можно было рассказать анекдот про пионеров-героев, и они хохотали. А у вас все было именно так, как вы описываете?

Наталья Кудряшова. Мы говорим о маленьких детях. Они не могли ничего стебать, потому что в таком возрасте они вышли из страны. Мы говорим о детском восприятии всего, что там было. Оно не имеет никакого отношения к циничному перерабатыванию «совка». Нет у нас такого опыта, мы его лишены. Поймите, мы вышли из «совка» в десять, одиннадцать, тринадцать, пятнадцать лет. Мы не пили водку в комсомоле. Мы не прошли через это. У нас нет этого циничного опыта. Мы – другие.



«Пионеры-герои»

Екатерина Барабаш, *агентство «Интерфакс»*. Спасибо за фильм, я посмотрела его с большим интересом, но у меня тоже есть вопросы. Мне не совсем понятно, почему ваша героиня Ольга так рефлексирует, мучается… У нее какие-то сексуальные проблемы?

Наталья Кудряшова. Нет у нее сексуальных проблем, этого в фильме нет.

Екатерина Барабаш. А длинный разговор с психотерапевтом…

Наталья Кудряшова. Там нет ни слова о сексуальных проблемах.

Виктория Белопольская. Простите, но как нам толковать обсуждение вопроса оргазма, если не как обсуждение сексуальной проблемы?

Наталья Кудряшова. Я еще раз говорю – для тех, кто не понял. Если у вас возникают какие-то проблемы в восприятии этой сцены, подумайте о себе. В этой сцене я не говорю ничего ни о подавленной сексуальности, ни об оргазме. Я говорю о том, что девочка настолько хотела быть героем, что все ее существо было подключено к этой идее. На всех уровнях – физических, ментальных, каких угодно. Если вы в этой сцене видите секс, значит, с вами что-то не так.

Екатерина Барабаш. Мне показалось странным, что вдруг, неожиданно Андрей Сергеев становится монахом. Катя погибает из-за теракта. Что происходит в жизни вашей героини в финале, остается открытым. Панические атаки, желание подвига. Где же этот подвиг? Что она в итоге сделала? Мне этого не хватило в вашей – замечательной – работе.

Наталья Кудряшова. Чем обосновано то, что мой герой стал монахом? Я не могу ответить на этот вопрос, потому что, наверное, обоснования нет. У меня есть знакомые, которые совершенно неожиданно вдруг уходили в монастырь, и я узнавала об этом только через два-три года. Люди уходят в монастырь почему-то. Если сейчас проговаривать все эти вещи… говорить про пустоту, про попытку найти наполненность или смысл – это все на самом деле очень банальные слова. Так как фильм основан на реальных событиях, мне важно было сделать это именно так.

Это мой первый сценарий, может, он несовершенен в плане драматургии, но он таков.

Роман Каримов, *режиссер*. Разве не было такого, что герой замешкался в момент взрыва? И это привело потом к возникновению чувства вины. Вместо того чтобы сразу нырнуть, он уткнулся в мобильник и начал звонить.

Наталья Кудряшова. Да, конечно, это замешательство привело к тому, что он не сумел спасти человека. Сложно говорить о таких вещах. Наверное, жизнь дала ему шанс что-то совершить, и он не смог им воспользоваться. После несостоявшегося подвига человек не смог жить так, как он жил раньше.

Наталья Нусинова, *киновед, НИИ киноискусства*. Уточняющий вопрос. Из соположения разных частей в фильме возникает ощущение, что между ними существует причинно-следственная связь. Возможно, это ложное ощущение, но его рождает нарратив, конструкция фильма. У меня вопрос о сексуальных проблемах, присутствие которых в фильме вы отвергли. Я бы спросила по-другому: почему героиня идет к психоаналитику? И это связано и с другими вопросами: почему герой стал монахом? Это все имеет причины в каких-то заложенных в их детстве мифах, которые не реализовались и которые жизнь так резко оборвала? Потому что мы, когда смотрим фильм, это читаем таким образом.

Наталья Кудряшова. Героиня идет к психоаналитику, потому что она больна. Она не может передвигаться по городу, она идет лечиться. Она приходит к психоаналитику, потому что испытывает панический страх.

Наталья Нусинова. Это связано с ее детскими фрустрациями?

Наталья Кудряшова. Конечно же, нет. Мы с вами живем, находимся в определенном возрасте нашей жизни. Связано ли все, что с нами происходит, с детскими фрустрациями? Не знаю. Просто есть какая-то тонкая взаимосвязь. Наверное, то, что закладывается в человека до семи-девяти лет, будет в нем, таким он и будет. Вы даже не представляете масштаб этой проблемы – фобиков панических, которые возникли на стыке, наверное, нулевых и 2010-х годов. Огромное количество людей в Москве, в Питере, вообще в мегаполисах страдают очень странной болезнью – болезнью страха. Почему она возникла? Почему ее раньше не было, а сейчас есть? Это вопрос. Страх – это такой брат пустоты.

Наверное, страх возникает от чего-то. Думаю, что ощущение того, что ничего не происходит, рождает страх.

Наталья Нусинова. Хочу еще сказать – к тому, о чем говорил Виктор Матизен, – мое детство было раньше, чем ваше, естественно. Я очень хорошо помню советское детство, я даже написала о нем повесть «Приключения Джерика». О том, как действительно сочетаются самые разные типы психологии у ребенка, который воспринимает одновременно и пионеров-героев в школе, и то, что он слышит дома, когда папа припадает к «Голосу Америки», и то, что бабушка одновременно говорит: «Я член партии» и «Мы же в Бога веруем». Это очень сложный конгломерат, формирующий сознание. У детей того периода, о котором вы говорите, это, наверное, еще и оборвалось шоковым образом.

Наталья Кудряшова. Я понимаю сейчас, что нас готовили к какому-то надличностному существованию. Мы готовились к какой-то надличной жизни, к некоей общности. Я понимаю, что мое поколение не умеет жить только для себя. Желание какого-то общего светлого будущего, как бы иронично сейчас это ни звучало, присутствует. Конечно, в моей картине советское детство очень ироничное, если вы заметили. Я, например, помню, как я у своего папы спрашивала, что такое коммунизм, мне было интересно. Он говорил, что это – когда ты приходишь в магазин и там все можно брать бесплатно, и там будут и бананы, и шоколадки, и все будут счастливы. И я реально очень хотела, чтобы побыстрее наступил коммунизм. Дело не в том, что мы что-то понимали, мы на самом деле ничего не понимали. Нам было семь-десять лет. Дело в том, что нас воспитывали не только на пионерах-героях. Нас воспитывали на подвигах Джордано Бруно, Жанны д'Арк. Это желание какой-то настоящей общности, настоящего делания и подвига есть у каждого человека, я думаю.

Владимир Хотиненко, *режиссер.* Я человек не посторонний – Наташа училась у меня в мастерской. Это речь не в защиту Наташи, она крепкая, всегда была такой, и картина в защите не нуждается. Я просто представил сейчас такую вещь… Вот сидят два маленьких человечка, они сыграли героинь в детстве, слушают все это. Я вспомнил, как в Дании устроили разделку убитого жирафа, привели детей. Мне захотелось оказаться в их головках и попробовать услышать то, как они – потому что это же, в общем, про них отчасти – слышат эту полемику о патологиях и прочем. Как вам кажется, это хорошо, что они здесь сидят и все это слушают, или нет? Им это полезно?

Виктория Белопольская. Я глубоко убеждена, что очень полезно. Потому что присутствие во взрослой среде, взрослые разговоры – взрослят. У меня был вопрос к девочкам. Вам, наверное, рассказали про пионеров-героев, про то, что они сделали. Вам было интересно это узнать? Произвели ли на вас впечатление их героические поступки?

Наталья Кудряшова. Они ничего не знают про пионеров-героев.

«Пионеры-герои»

Сима Выборнова, *актриса*. Когда я проходила кастинг, я уже знала, кто такие пионеры-герои. Это мои бабушка, дедушка, мои родственники. Пионеры всегда готовы помочь, если кто-то попросит.

Варя Шаблакова, *актриса*. Эти дети всегда мечтали совершить подвиг. Все пионеры мечтали об этом. В Великую Отечественную войну они обезвреживали бомбы.

Юрий Ратнер, *учебно-информационное объединение «Русская речь»*. Прежде всего – спасибо за горячее послание в стиле все более актуального метода постромантизма. У меня реплика и вопрос – скорее не киношные, а социально-педагогические. Мы много лет проводим фестиваль молодых читателей России «Сочи-МОСТ». МОСТ расшифровывается как «Мастерская остросовременных текстов». В прошлом году мы посвятили фестиваль двухсотлетию Лермонтова и перед конкурсантами поставили ребром вопрос: «Кто он – герой нашего времени?» Если адаптировать, переводить ответы на язык «Кинотавра» нынешнего года, то они сводятся к тому, что либо это Бэтмен из спального микрорайона, либо дурак, либо рыцарь из «Тряпичного союза». Но фишка в том, что ни один из опрошенных не назвал пионеров-героев. Что это? Актуальность в том, чтобы ввести это сегодня в школьную программу и знакомить средние и младшие классы с Тимуром и его командой? Или в чем-нибудь другом? Это реплика. Вопрос. У Андрея Вознесенского в советский период родились такие слова: «Я не знаю, как остальные, но я чувствую жесточайшую не по прошлому ностальгию, ностальгию по настоящему». Какова позиция режиссера, сценариста по этому вопросу? Где искать настоящее сегодня? В православии? В Боге, царе и отечестве? Или же в Павлике Морозове и других пионерах-героях? И еще. Ведь героизм – чувство экзистенциальное и личное, очень интимное. И, посмотрев ваш фильм, нынешние скауты, дети и подростки,

«Пионеры-герои»

могут понять, что от них государство обязательно требует, чтобы они совершали подвиги. Может быть и такая трактовка вашего фильма. Я же убежден: преступно то государство, которое требует, чтобы его граждане были героями и совершали подвиги.

Наталья Кудряшова. Где искать настоящее? Настоящее нужно искать в самих себе, я думаю. Мои герои похожи на чеховских персонажей. Они, собственно, ничего не делают, просто задают вопросы. Они рефлексируют. Но если появится как можно больше людей, которые способны остановиться и задать себе какие-то важные вопросы насчет своей работы, своего присутствия здесь и сейчас, насчет того, «что я есть и что я делаю», – это самое важное. Найти настоящее в себе. Потому что когда я отказываюсь от двадцатисерийного сериала, который может принести мне большую денежку, – это трудно. Я могу купить квартиру в Москве, машину. Но когда я смотрю на продукт, в создании которого я участвовала, я чувствую себя не очень хорошим человеком. Умение останавливаться и говорить «нет», просто потому что это не нужно, это не твое, это нехорошо, очень важно сейчас, в наше время, когда мы все немного сошли с ума.

Юрий Ратнер. Но ведь вы это делаете для себя, а не для других. Вы внутренне поглаживаете себя – «какая я хорошая». Так же, как каждый из нас. Все, что можно назвать подвигом, мы делаем для себя, а не для других. Потому что это уровень нашего сознания и, извините за слово, духовности.

Наталья Кудряшова. Вы сейчас говорили про настоящее, про подвиг. Мне кажется, подвиг – это не для себя. Но отказаться от сериала – это не подвиг, конечно. Подвиг – это что-то другое. Меня спрашивали, кто герои нашего времени сегодня. Я, к сожалению, так и не вспомнила фамилию этого спортсмена. Это история про то, как на Паралимпиаде человек бежал с факелом, и он погас. И весь Фейсбук страшно

простебал этого человека. И потом на «Серебряном дожде» сделали передачу про то, кто этот человек. Это великий человек, который стал инвалидом, потому что нырнул в воду и спас людей из затонувшего автобуса, кажется, девятнадцать человек. Вот это – герой. Я плакала, когда это слушала. Я не знаю, есть ли во мне такая готовность. Потому что наш сиюминутный выбор так же важен, как и выбор нашего пути. Наверное, от выбора нашего пути зависит наш сиюминутный выбор. Я не знаю, как бы я поступила в ситуации, показанной, например, у меня в фильме. Взрослая героиня Катя не совершает же никакого подвига, это не подвиг. Это она сиюминутно выбирает спасение ребенка. Этот смешной девиз, который в нас всех заложен: «Будь готов – всегда готов!» С одной стороны, это очень иронично, застёбано, заиронизировано уже совсем. Но вот эта внутренняя готовность помогать, быть готовым всегда к чему-то очень важна. Быть не про себя.

Роман Каримов. Я не хожу на пресс-конференции, но сюда пришел, потому что картина меня поразила и до сих пор не отпускает. У меня вопрос к режиссеру, к продюсеру. Не было ли соблазна все-таки как-то упростить фильм, сделать так, чтобы более широкая аудитория восприняла тот месседж, который вы хотели передать, в более простой форме?

Сергей Сельянов, *продюсер фильма «Пионеры-герои».* Прочитав любой серьезный сценарий со сложной или несложной структурой, продюсер совершенно отчетливо понимает, что зрителя в кинотеатре не будет. Поэтому более он сложный по структуре или менее сложный – не принципиально. Наташин текст действительно обладает сложностью. И мы предпринимали какие-то технологические маневры. Например, монтировали девочку со взрослой героиней. То есть, чтобы как-то облегчить зрителю эту задачу, мы весь необходимый кинематографический инструментарий, естественно, приводили в действие. Потому что, какой бы ни был фильм, о зрителе все равно надо думать. Даже если этот зритель – один. Там есть целостность, с моей точки зрения. Зачем придавать фильму другую форму, чтобы пришло еще какое-то количество зрителей? Тем более это первое режиссерское высказывание Наташи, что особенно важно. Нельзя с топором подходить к человеку, который еще сам твердо не знает, режиссер он или нет. И если начать им слишком активно руководить, то в результате у него останутся вопросы даже после готового фильма: «А я ли это сделал? Или продюсер? И как бы оно было, если бы это сделал я? Было ли бы это лучше или хуже?» Зачем? Это опять комплексы, фрустрации, психоаналитики, психотерапевты.

Роман Каримов. Еще это называется «фокус-группа». Были ли такие группы и как они реагировали?

Сергей Сельянов. Нет, я повторяю, фокус-группы и прочее – инструментарий жанрового кино. Массового, зрительского, которое я тоже люблю и делаю. Там все это необходимо. И необходимы упрощения,

в хорошем смысле, естественно. Там зритель – нежный цветок. С ним нужно обращаться очень аккуратно, чтобы он здесь не споткнулся, тут понял, там развеселился и так далее. Мой фильм – авторское высказывание, очень личностное. И понятно, что это вопрос не только содержания, но и формы. Это неразрывные вещи. Личностное высказывание – суть такого рода проектов и вообще авторского кино. В каких-то проектах личностность выражена ярче и активнее. Этот проект – бесспорно, один из них, он – не абстрактная конструкция. Это личный опыт режиссера и автора сценария, ее взгляд на целокупность жизни. Сегодняшней жизни.

Наталья Кудряшова. На этапе монтажа нам помогала прекрасная Маша Сергеенкова, режиссер монтажа, которая, когда увидела материал, очень долго пыталась его выпрямить, сделать более линейным, чтобы все приобрело более зрительский формат. После нескольких бессонных ночей она мне позвонила и сказала, что ничего не надо менять, иначе мы выплеснем ребенка. Не надо кастрировать фильм. Маша – человек очень опытный и очень умный, и я ей поверила.

Нэнси Конди, *киновед, университет Питсбурга (США)*. Спасибо за картину. Согласны ли вы со следующей позицией: посещение Ольгой психоаналитика – это, скорее всего, экономическая информация, демографическая? То есть человек настолько психологически нестабилен, насколько позволяет зарплата. Если бы она получала меньше, она бы лучше передвигалась по городу, потому что она не могла бы себе позволить вообще обращать внимание на какие-то подобные трудности. Или на такси ездить. Я ей симпатизирую, но вопрос у меня остается.

Наталья Кудряшова. Здесь дело не в том, ездит она на метро или на такси. Она панически боится, ей сложно выходить из дому.

Нэнси Конди. Я об этом и спрашиваю. Грубо говоря, если бы она зарабатывала меньше, у нее не было бы таких «привилегированных» комплексов?

Наталья Кудряшова. Я не думаю, что это болезнь «актрисульки», потому что она – человек творческий. Нет. Я еще раз говорю: вы просто не знаете масштаб этой болезни, этой проблемы. Огромное количество людей этим страдает. Возраст – двадцать, тридцать, тридцать пять. Масштаб колоссальный. Просто про это никто не знает, это никак не обсуждается. Не думаю, что, если бы героиня была более приземленной, болезнь ее бы не мучила. Не уверена.

Нэнси Конди. Вы говорите о масштабе болезни, а я – о посещении психоаналитика. Это существенная разница.

Наталья Кудряшова. Вы, наверное, понимаете мое отношение к психоаналитику, в фильме все предельно понятно. Она идет туда, потому что хочет вылечиться. Не было бы у нее денег на психоаналитика, наверное, она бы просто жрала антидепрессанты день и ночь, пыталась бы как-то сама выкарабкиваться.

«Пионеры-герои»

Ирина Корнеева, *«Российская газета»*. Спасибо вам огромное за лучшую сцену в фильме, сцену принятия в пионеры. Сколько было дублей? Хотелось бы узнать побольше о девочках. Большой ли был кастинг? Из одного ли они класса? Дружба у них только экранная?

Наталья Кудряшова. Девочки из разных городов. Сима – из Москвы, Варя – из Питера. Девочки сразу подружились на площадке и до сих пор дружат, я думаю. В сцене принятия в пионеры не только Варя делает очень много, но и Сима. В монтаже есть дубли, которые я не взяла, потому что Симе на лоб сел комар, мы это не отследили. Но Сима все время, пока плачет Варя, тоже плачет рядом с ней. Это такая степень переживания друг за друга. Я помню, что я стояла за камерой и нависала над Варей, говорила: «Давай, давай, еще раз!» Мы не выключали камеру, это был один большой, затяжной дубль. Я понимала, что Варя близка и готова, просто нужно как-то открыть все, что у нее внутри. Девочки у нас на самом деле потрясающие.

Марина Еремина, *газета «Платановая аллея», Сочи*. Есть масса примеров, когда советское прошлое как бы приживается сейчас. И, между прочим, примеры не самые плохие. Скажу по опыту нашего города Сочи. В школе, откуда я вышла, сейчас новое веяние – «экопионеры». Это приняло фактически такой же размах, как в нашем общем прошлом. Дети действительно гордятся, они прекрасно знают, что должны защищать поля, леса, обозначили себе какой-то круг того, что они будут защищать. Как предложение – все-таки какой-то позитивный опыт оттуда перенять. Я очень благодарна всей съемочной группе. Когда я увидела первые кадры, у меня полились слезы. Я увидела свою фотографию, октябрят, увидела своих подруг, одной из которых уже нет в живых. Я говорю про наше поколение – тридцать-сорок лет. Мы, четыре отличницы, очень дружили. Одна уже на том свете, вторая прошла через

«Пионеры-герои»

психиатрические клиники. И только две из нас «уцелели». Третья – обычный бухгалтер. Но ей тоже хочется чего-то великого. И только я, на мой взгляд, достигла хотя бы чего-то из тех целей, о которых нам говорили раньше. То есть идеология детства оказалась сильнее, чем идеология потребительства, она не приживается почему-то именно у нас, тридцати-сорокалетних.

Наталья Кудряшова. Наверное, мы в 2015 году зашли в некий момент нашей истории, когда очень хотели что-то построить, но ничего не построили. Не получилось. Хотели построить другое, европейское общество, с идеей стяжательства. Идея стяжательства, мне кажется, не живет не только в тридцати-сорокалетних. Это вообще европейский путь, капиталистический, но он не приживется в русском человеке. Потому что русский человек хочет стяжать смыслы. Это ментальность, от этого никуда не денешься. Мы никогда не будем счастливы, просто беря ипотеки, покупая машины и употребляя дорогую пищу и элитный алкоголь. Есть какие-то ментальные вещи, они – в нас. Мы уже наелись, напились, нажились за эти пятнадцать лет. Уже у всех все хорошо. Никто не бедствует, все зарабатывают денежку. Не важно как, главное – зарабатывают. Но чего-то не хватает, мы не подключены куда-то. Какой выход из этого? Я вправду не знаю. Я не мессия и ни в коем случае не претендую на позицию человека, который скажет как. Единственное, что я могу, – задать вам такой же вопрос. Детей рожать? Если это для кого-то выход, то здорово.

Татьяна Лещинская, *сайт «Синемаплекс»*. У меня вопрос Сергею Михайловичу Сельянову. 18 июня этот талантливейший фильм выходит в прокат. Скажите, что сделала компания «Наше кино» для того, чтобы он оказался в наших кинотеатрах? Я вспоминаю прекрасную картину Нигины Сайфуллаевой «Как меня зовут», которую тоже прокатывала

компания «Наше кино». Я отслеживала фильм, думала, как же он будет идти в кинотеатрах. Но как-то так вышло, что не очень хорошо его прокатали и посмотрели. Может быть, прокат надо менять. Каким, на ваш взгляд, должен быть прокат, чтобы фильмы, подобные работам Сигарева, Местецкого и других, попадали в кинотеатры? Чтобы большое, настоящее кино не уходило из кинотеатров?

Сергей Сельянов. Этот вопрос не раз обсуждался, это очень большая проблема. Поскольку я занимаюсь помимо своей компании общеиндустриальными вопросами, я делаю какие-то прогнозы, внутренние или публичные. И я, как правило, примерно угадываю, как пойдет развитие нашей отрасли в течение двух-трех лет. Я был абсолютно уверен, что если было в конце 1990-х – начале нулевых у авторского кино 50 тысяч зрителей, то с ростом общей зрительской массы это количество будет более или менее пропорционально – не прямо пропорционально, конечно, – расти. Зрителей, которым интересно посмотреть вот такое кино, станет больше. Этот мой прогноз сокрушительно не оправдался. Зрителей авторского кино по-прежнему 50 тысяч. То есть общая масса зрителей увеличилась раз в двадцать за эти пятнадцать лет, а количество зрителей авторского кино – нет. Пятьдесят тысяч – это хороший результат. Это то, на что как-то можно иногда рассчитывать в случае, например, победы на «Кинотавре», какого-то микроскандала. В общем, когда вокруг картины происходит какой-то buzz, как говорят за границей. Либо это уже какой-то признанный режиссер с группой своих поклонников.

Татьяна Лещинская. То есть проблема в зрителях. Ни прокатные компании, ни кинотеатры ничего сделать не могут: прокат не может измениться, должны у нас в стране появиться другие зрители. Так?

Сергей Сельянов. Это некие общие процессы. Для зрителя просмотр артхауса – это не что-то престижное, нет террора среды, согласно которому ты приходишь в свой офис и тебя спрашивают, посмотрел ли ты фильм Наташи Кудряшовой. И человеку стыдно, что он не посмотрел.

Если говорить в узком профессиональном смысле, вся прокатная стратегия строится на прогнозе. Сколько фильм соберет? Соответственно затраты – как денег, так и времени. Прокатная кампания – штука дорогая. Каждый день такой кампании стоит денег, довольно больших.

Татьяна Лещинская. Короче, овчинка выделки не стоит?

Сергей Сельянов. Вы меня критикуете или хотите понять, как это происходит?

Татьяна Лещинская. Я жду конкретики.

Сергей Сельянов. Я, по-моему, предельно конкретно объясняю.

Татьяна Лещинская. Вы говорите, что тратите деньги на рекламную кампанию в зависимости от ваших прогнозов. А разве прогнозы не выстраиваются в соответствии с рекламной кампанией? То есть не она ли влияет на ваши прогнозы? Допустим, компания не вкладывает ничего в фильм, ну и прогнозы таковы.

Сергей Сельянов. Я думаю, это разговор слишком узкопрофессиональный. Я вам на все это могу ответить. Это просто вопросы экономики, бизнеса, каких-то сопоставлений. Вы точно так же в своем домашнем хозяйстве что-то планируете, не выходите за пределы этого планирования. Иначе вам становится больно. Иначе это не только потеря денег. Например, вбухать огромное количество денег в продвижение чего-то и не достичь результата – репутационный удар. Все равно как снять фильм плохо, бездарно. Там такие же мотивации, такие же амбиции. Это профессия, профессиональная деятельность, которой мы уже, в общем, владеем. Кто, как не я, заинтересован в том, чтобы фильмы компании «СТВ», в которые вложены деньги – даже если говорить просто на уровне денег, – окупились? И не только окупились, а принесли бы еще больше денег, чтобы, предположим, запустить второй фильм Наташи. Хотя бы для этого.

Наталья Кудряшова. Мне есть что добавить. Не про прокат, а про Интернет, поиск фильмов. Я помню, что, когда появился «Шультес» Бакурадзе, все мои друзья скачивали его, обсуждали, передавали друг другу диски. Так же было с фильмом Лобана «Пыль», который стал некоей сенсацией, все его смотрели, хотя у фильма не было проката. Мне кажется, за эти десять лет российское кино себя дискредитировало. Люди, которые готовы были искать, скачивать и смотреть, сейчас этого не хотят делать. Я не знаю, почему так произошло. Может, потому что у авторского кино действительно была тяжелая жизнь эти десять лет. Мне кажется, мы потеряли интернет-зрителей. Многие мои друзья воспринимают понятие «авторское кино», артхаус как ругательство. ◆

Иван Вырыпаев:

«ХВАТИТ ИСКУССТВА!»

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ КИНОТАВР

Пресс-конференция по фильму «Спасение».

Печатается с сокращениями.

Иван Вырыпаев. Вчера я подумал: может, стоит снимать фильмы хотя бы ради того, чтобы иметь шанс приехать на «Кинотавр», показать их товарищам, повидать всех.

Мария Безрук, *газета «Трибуна»*. В «Спасении» замечательный саундтрек – и песня, и сочинение для гитары, которое звучит над горами. Эта музыка была написана специально для фильма или вы ее просто нашли и адаптировали к видеоряду? И еще: в ваших предыдущих картинах доминирующую роль играли ваши тексты. Здесь – напротив. Третий вопрос – о последней фразе, которую произносит героиня. В какой момент вы пришли к осознанию того, что Бог есть, и почему именно сейчас вы захотели этим знанием с нами поделиться?

Иван Вырыпаев. Композитор этого фильма – Андрей Самсонов. Широкой публике он известен как саундпродюсер альбомов Земфиры, Бориса Гребенщикова и других удачных проектов. Именной стипендиат королевы Великобритании. Он также выступает с Ником Кейвом в Лондоне. Он наш старый друг, и для меня большая честь, что он пишет музыку уже к третьей моей картине. Конечно, специально для нее. Но песня создана не Андреем Самсоновым, а Казимиром Лиске – актером и музыкантом. Я даже могу похвастаться, что вначале поет он сам, а потом вступает группа «Сахар», в которой я тоже участвую. Это наша московская группа, мы много выступаем, у нас и спектакль есть.

Слов тут тоже оказалось немало – две сцены, но они большие, по пятнадцать минут. Я драматург и, наверное, только со словом в основном и умею работать. Это моя профессия и стихия. А здесь так получилось… Чтобы оно прозвучало, нужно какое-то время, накопление чего-то. Вероятно, фильм опять про слово получился.

Фото ИТАР-ТАСС/Александра Мудрац

Иван Вырыпаев

И третье. Это не я, а героиня говорит, что Бог есть. После текста про инопланетян. Имеется в виду, видимо, что, несмотря на то что они имеются, Бог тоже есть. Мне не хочется дальше расшифровывать, потому что это, наверное, и есть сегодня основная проблема, с которой столкнулось наше общество: черное или белое? А мир-то странный, все в нем взаимосвязано, он разный.

Когда я делал этот фильм, не думал, что он про религию. Бог – это такое заезженное слово, которым часто спекулируют. Непонятно, что мы имеем в виду под этим. Бог ведь это всегда личный опыт, который переживается человеком в глубине своего сердца. Это трудно обсуждать. Для меня фильм скорее о коммуникации. Главная тема, повестка сегодняшнего дня в мире и в России – коммуникация. Контакт между людьми – вот самая важная тема.

Ольга Касьянова, *журнал «Сеанс»*. Как я понимаю, вначале проект выглядел совсем иначе. Вы говорите, что у вас не было задачи говорить о религии, но изначально в картине должны были быть монологи церковных деятелей и даже далай-ламы – вы брали у него интервью. Все-таки почему все редуцировалось в такую камерную историю?

Иван Вырыпаев. Попробую объяснить, как я работаю – и в театре, и в кино. Ключевым элементом для меня является тема, а вот через что она выражена, всегда имело второстепенное значение. Эта тема возникла шесть лет назад. Сценарий выглядел по-другому, но мы сделали ровно тот фильм, который и хотели сделать. Так что сюжет – это не фильм, а способ выражения темы. Уже хватит искусства!

Заниматься искусством – и в театре, и в кино – мне сегодня неинтересно. Это просто средство. У нас уже нет времени, мы должны включиться в то, что происходит. Мы же находимся на пороге катастрофы. Да, я встречался с его святейшеством далай-ламой, с Кеном Уилбером, с очень интересными людьми. Но, во-первых, бюджет сократился даже не вполовину, а чуть ли не в десять раз. И я не смог реализовать тот сценарий, который тогда у меня был. Во-вторых, я очень рад, что бюджет так сократился, потому что картина упростилась.

«Танец Дели», режиссер Иван Вырыпаев

И тому, что у Светланы Кучмаевой и Сергея Зернова я нашел поддержку. Мы просто хотели высказаться. Мне, честно скажу, этот вариант показался лучше, чем тот, что я задумывал. Он более лаконичный.

Виктория Белопольская, *модератор пресс-конференции*. Вы сказали, что мы находимся на пороге катастрофы, – что вы под этим подразумеваете? И вопрос к Светлане: что случилось с бюджетом?

Иван Вырыпаев. Для Вселенной нет катастрофы. Основная проблема, которая сейчас встала перед людьми, – то, что технологии значительно опережают наше понимание. Человечество оказалось не готово к телевизору. За еду, деньги, территорию и нефть люди убивают друг друга, как будто мы живем в средневековье. Но тогда были только копье и лук. А сейчас технологии такие мощные, что если наше осознание мира не успеет приблизиться к тому, что мы разрабатываем и производим, то мы просто исчезнем как вид. Мы все обсуждаем войны – на Украине, в других странах… Но не следим среди прочего за экологией. Наверное, вы знаете, что сейчас происходит в Арктике и других местах. Этими проблемами мало кто занимается, думая, что это нас не очень касается. Главное – что на Донбассе, сейчас не до Арктики. Но даже если у тебя миллиард долларов и ты купил остров, чтобы спастись, его скоро просто затопит.

Светлана Кучмаева, *продюсер фильма «Спасение»*. Про бюджет – коротко. У нас были европейские, очень серьезные партнеры. Потом началась война на Украине, и в одночасье все остановилось, хотя мы до сих пор в прекрасных отношениях. Я была в ужасе, не знала, как мы будем снимать, оставшись с предельно маленьким бюджетом. Ваня нашел ход, и я поначалу очень волновалась за результат. Но когда посмотрела первую сборку, поняла, что это кино. Да, у нас есть вещи,

которые не вошли в картину. Ваня в Тибете встречался с далай-ламой, очень интересные кадры. Мы еще используем тот материал, который у нас отснят.

Иван Вырыпаев. Сегодня интеллектуалы всего мира как-то объединяются, чтобы ставить вопросы, сигнализировать тем, кто имеет власть и деньги. Они скоро просто не пригодятся, если мы срочно и серьезно не займемся выстраиванием адекватных коммуникаций.

Сусанна Альперина, *«Российская газета – Неделя»*. Поскольку фильм называется «Спасение», мне интересно спросить вас, Полину Гришину и Казимира Лиске о том, что вы вкладываете в это понятие.

Иван Вырыпаев. Для меня «Спасение» – немного ироничное название. Понятно, что мы все подразумеваем под спасением, – как будто мы не удовлетворены тем, что происходит, и ищем что-то лучшее. К сожалению, повестка настолько сузилась, что будешь повторять одни и те же слова: контакт, связь всех со всеми и со всем.

У нас в стране ментально выстроена особая конструкция. Бог – наверху, потом – царь и дальше вся эта вертикаль. Под духовностью мы понимаем вертикальность. Когда говорим о Боге, как будто к кому-то наверху мысленно обращаемся. Он есть где-то там. «Вот фильм, который достоин небес. А это – фильм такой, горизонтальный». Но Вселенная не имеет горизонта и вертикали, она везде. Поэтому, если сегодня система устроена только как вертикальная, она не работает. Так и в политике. Система жизни у нас в России только вертикальная – она не будет работать. Жизнь – это вверх, вправо, влево, вниз. Это целостность, взаимосвязь, коммуникация. Что такое для меня спасение? Это когда ты ощущаешь себя процессом, чувствуешь себя частью его, ощущаешь свое влияние на него. Ты берешь себя в руки, берешь ответственность за свою жизнь.

Казимир Лиске, *актер и композитор фильма «Спасение»*. Поездка в Тибет – в каком-то смысле, наверное, спасение. Темы контакта, спасения – они, конечно, повторяются, важны не только в этой картине, но и в других спектаклях и проектах, которые мы делаем. Главный месседж: все, что нам нужно, на самом деле находится рядом. Здесь и сейчас. Главное – героиня нашла все, к чему она и так шла, но просто не знала, как это должно выглядеть. В Польше она не видела зримых проявлений чего-то важного для нее. А ушла из своего мира, чтобы к нему же и вернуться. Спасение – это возвращение к себе. Героиня возвращается.

Иван Вырыпаев. Отвечу про театральность. Вчера я впервые увидел свой фильм на большом экране. И когда смотрел, думал: «Так, скучно, скучно, скучно, но скоро они начнут говорить. Только бы дотянуть до того места». Конечно, там, где слово, мне лучше, чем там, где камера. Я там в большей безопасности.

Казимир Лиске. Даже на английском языке?

Иван Вырыпаев. Какая разница? Было так: я написал проект на русском языке, потом Казимир перевел его на английский, мы сыграли на английском, потом снова перевели на русский.

Виктория Белопольская. Авторский голос в качестве voiceover добавляет в фильм еще одного героя. Вы подумали о том, что последствия вашего авторского перевода будут таковы? Что этот герой – почти Бог.

Иван Вырыпаев. Если принять за утверждение, что Бог есть всё, тогда о'кей. Да, конечно, я подумал об этом. Таков замысел. Но у фильма две версии, есть еще и без моего закадрового голоса, она будет показана за рубежом. Тоже интересный опыт, как будто два разных фильма.

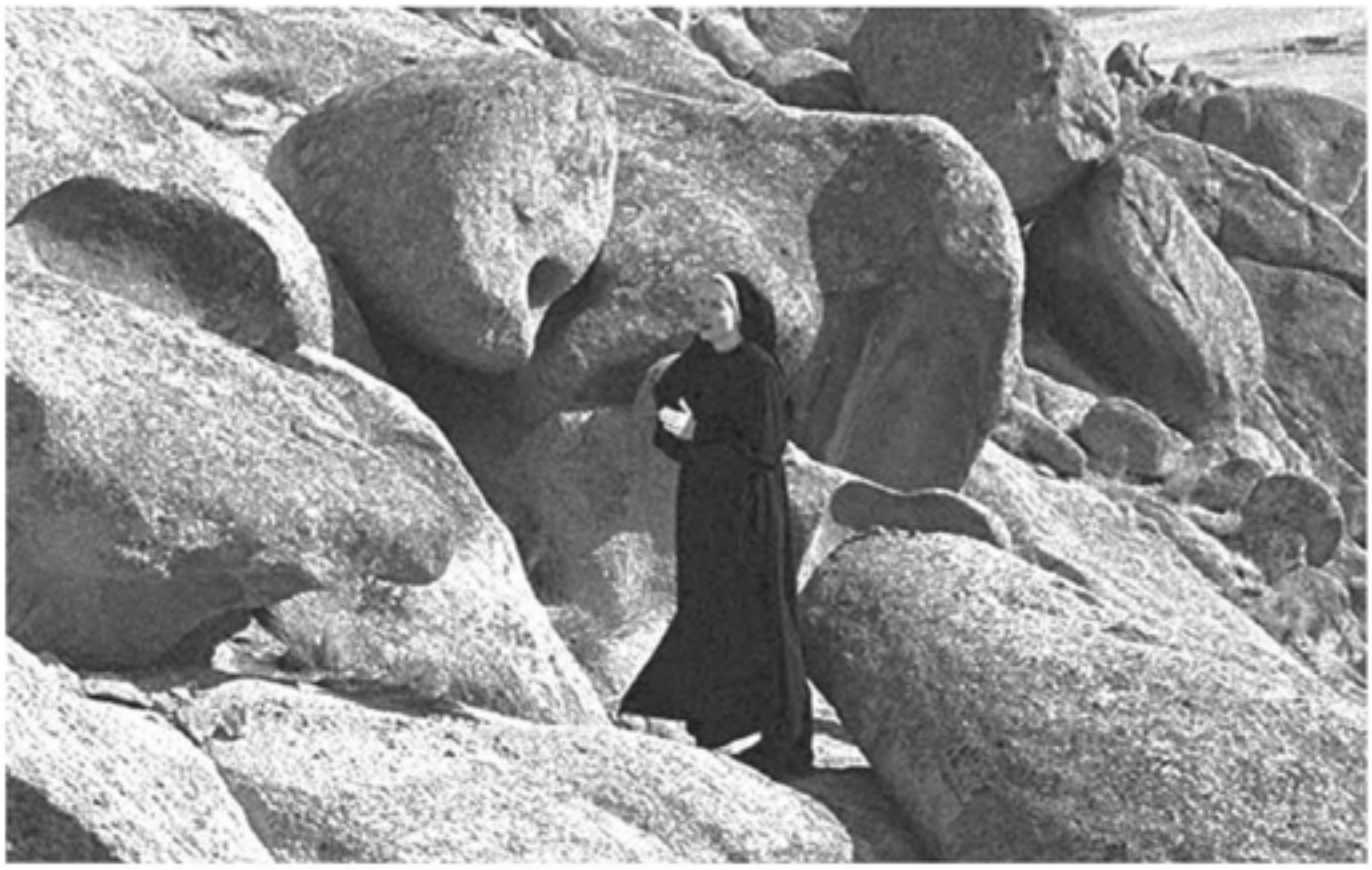
Нэнси Конди, *киновед, университет Питсбурга (США)*. У меня вопрос к Полине. В картине у вас две встречи. Вторая – с американцем. Мне понятно, что и вы, и он берете от этих разговоров – материал для размышления. Но первая встреча – с хипстершей, опоздавшей лет на сорок... Диалог замечательный, интересный, занятный. Но ваша героиня, неоднозначная фигура, мне показалось, ничего не вынесла из него. Это был никчемный разговор.

Полина Гришина, *исполнительница главной роли в фильме «Спасение».* Нет, я так не считаю. Все эти встречи помогают моей героине идти туда, куда она приходит. Я абсолютно уверена в том, что в этом диалоге раскрывается главная тема фильма.

Лилия Немченко, *киновед, фестиваль «Кинопроба» (Екатеринбург)*. Скажите: если не Тибет, есть ли еще какие-то направления, решения вопроса избегания катастрофы? Тибет – на самом деле такая попсовая история, очень многие туда уходят. Для вас он принципиален? И есть ли какие-то другие направления?

Иван Вырыпаев. В этой картине как раз показывается, что Тибет не является спасением. Не важно, куда ты едешь. Важно, еще раз повторюсь, как ты выстраиваешь коммуникации. Я тоже раньше думал, что духовность – это что-то такое сакральное, находящееся «где-то там». А теперь понимаю: это то, как ты ешь, как ты общаешься с людьми, со своей женой, с семьей, то, как ты конструируешь отношения с другими странами. Можешь ли ты позволить человеку быть таким, какой он есть? Иметь свое мнение, с которым ты не согласен?

В России мы совсем не умеем принимать другого, другое. Не готовы дать возможность тому, с кем ты не согласен, быть услышанным и проявить себя. Эта проблема перед нами стоит постоянно. Было бы наивно думать, что можно куда-то уехать, где есть духовность. Что она находится, например, в Гималаях. Там есть энергия, но это другое дело. В городе люди оторваны от энергии природы и поэтому иначе начинают развиваться, теряют контакт с жизнью как таковой. Я зимой месяц провел в Нью-Йорке. Если ты живешь на тридцать пятом этаже, у тебя нет контакта с землей, и это очень тяжело, ты будто потерян.



«Спасение», режиссер Иван Вырыпаев

А в Тибете… мы полтора месяца снимали фильм, и все были полны сил, энергии. Это был отпуск, хотя велись тяжелые съемки.

Катерина Мигулина, *издательский дом «Собеседник»*. Мне не хватило истории героини. Почему она выбрала такой путь, будучи молодой, красивой? Я правильно понимаю, что Полина Гришина не актриса, а художник? Это ее дебют? И еще вопрос. Насколько была необходима сцена в туалете?

Иван Вырыпаев. Вам тяжело это воспринимать, да?

Виктория Белопольская. Я вот люблю эту сцену. Мне кажется, там, где о духе, обязательно надо что-нибудь конкретное сказать про тело.

Полина Гришина. Да, я – театральный художник. Училась у Дмитрия Анатольевича Крымова, на его экспериментальном курсе, где вместе занимаются и актеры, и режиссеры, и художники. После этого работала как художник в театре у Ивана Вырыпаева. Мы выпустили спектакль «Петр и Феврония Муромские». Однажды Ваня позвонил и предложил мне эту роль.

Катерина Мигулина. Почему героиня выбрала такой путь? Вам Иван рассказывал историю героини?

Иван Вырыпаев. Мы здесь входим в сюжет… Можно сериал тогда снимать. В фильме фокус смещен совсем на другое. Почему она выбрала этот путь – понятно. Почему люди идут в монастырь – это отдельная история. В глазах этой героини видно, что она человек, который ищет. Приходит время, и внутри человека что-то открывается, просыпается. Этот поиск – трагический, смешной, глупый, тяжелый. Но от него нельзя избавиться. Это не зависит от воли самого человека. Не он решает, когда ему начать искать свой духовный путь. Вселенная так захотела.

Я живу в Польше, готовился к фильму много лет, сам жил в католическом монастыре. Конечно, в основном в католические монахини

сегодня идут девушки из деревень. Молодежь не интересуется религией, постмодернистское сознание не принимает религиозный институт. И в Польше, очень католической стране, монахини – ни в коем случае не хочу их обидеть – по большей части девушки необразованные. Или с трудной судьбой, или с очень большой травмой, или родители их туда привели. И очень редко, конечно, сегодня встретишь двадцатипятилетнюю девушку, которая сознательно идет в монастырь. Наша героиня – из таких. Это не тот случай, когда ее изнасиловали в детстве или что-то такое. Зрителю сразу заявляется, что она относительно благополучный человек. По ее глазам понятно, что для нее нет проблемы неверия или веры, у нее совсем другая проблема – как раз поиск коммуникации.

Катерина Мигулина. Про сцену в туалете, пожалуйста, расскажите.

Иван Вырыпаев. Если я вас правильно понимаю, сегодня все хотят эпатировать. На экране и на сцене то раздеваются, то писают, то еще что-то подобное делают. И здесь вы тоже почувствовали: я хочу создать остроту – монашка писает. Так, да?

Светлана Кучмаева. Когда Ваня решил снимать эту сцену, я спросила: зачем? Он сказал, что хочет показать монашку как реального, живого человека. Это важно. Мы обычно видим в фильмах монахинь, облаченных в глухую черную одежду. Они ведь тоже раздеваются, меняют трусы, спят.

Марина Еремина, *газета «Платановая аллея», Сочи*. Почему вы избрали именно католическую церковь и не обратились к православию, что было бы совершенно понятно? Вы сразу хотели заявить о себе на международной арене? Выйти за пределы России, чтобы не было прямого указания на то, что это российский фильм с острыми проблемами, которые существуют и в современной православной церкви?

Иван Вырыпаев. В православной церкви понятие «миссионерство» не имеет такого значения. Есть миссии, но самостоятельного движения не существует. Я был в Тибете и увидел католический монастырь – так родился сюжет. С православием он не был бы возможен. Могу еще так ответить: это как у Шекспира, похожий прием. Шекспир разворачивал свою историю в Дании, не в Англии. Так лучше и, точно, безопаснее.

Светлана Хохрякова, *«Московский комсомолец»*. В один год вышли «Ида» Павликовского и ваша картина. Какие ощущения вы испытали?

Иван Вырыпаев. В январе в Нью-Йорке мы репетировали новый спектакль. Кстати, наш фильм был уже готов. Мы пошли посмотреть «Иду». И обомлели. Согласитесь, Польша – маленькая страна, и два режиссера снимают про то, как монашка, сестра Анна, выходит из монастыря. Очень похоже. Скажу больше. Моя жена, Каролина Грушка, пробовалась у Павликовского на главную роль. Я спросил ее, почему она мне не рассказала. Она говорит: мне в голову не пришло, что «Спасение» и «Ида» так соотносятся друг с другом – это настолько разные вещи. Но там героиня идет – и тут идет... Фильмы совсем про разное, однако

сходство мотивов, безусловно, есть, и весьма сильное. Вначале мы, конечно, расстроились. Но мне очень понравился фильм и сам режиссер Павликовский. Хочу показать ему нашу картину, когда мы поедем на Варшавский кинофестиваль. Я решил так: буду говорить, что «Спасение» как бы продолжение «Иды». У него блистательный фильм, у меня – скромный.

Фильм про то, что в конце концов героиня все-таки узнала, что Бог – это не только отец, находящийся где-то в церкви или на небесах, а кто-то, находящийся везде. Вы не можете на улице встретить Бога, вернее, вы его встречаете каждую секунду, он и сейчас здесь. Он – в этой бутылке, в туалете, в Освенциме. Он – и там, где нечистоты, и там, где прекрасная картина или красивый пейзаж. Не существует во Вселенной места, где его нет.

Виктория Белопольская. Честно говоря, я поняла так: героиня – человек, потерявший веру. И поэтому она отправилась в Тибет.

Полина Гришина. Нет, она ничего не потеряла. Просто стала монахиней. Люди такое делают – это как концепция, как путь, который они выбирают. Когда она туда приехала, она абсолютно освободилась.

Иван Вырыпаев. Сегодняшняя проблема – это конфликт между постмодернизмом и традиционализмом. Возникает некая связь человечества с сакральным. Когда мы достигаем этого сакрального, обязательно появляется обряд, например литургия, – как способ достижения сакрального. Возникает определенная традиция. Дальше мир развивается, поскольку это динамичная перспектива. И обряд обязательно должен претерпевать изменения, это неизбежно, просто так устроена Вселенная. Но человек боится изменений, потому что думает, что за ними последует не только разрушение обряда, но и потеря Бога.

Проблема русской православной церкви – для меня – сегодня заключается в том, что она не может быть гибкой по отношению к чему бы то ни было. Не может принять даже известные, научно доказанные факты, просто боясь того, что если примем одно, то развалится все остальное, разрушится сакральность. Бог не является чем-то отдельным от своего творения, в то время как православная доктрина до сих пор утверждает, что творения Бога и Бог – отдельны. Это противоречит всем научным фактам. Тогда что делать молодому человеку, который видит противоречия и не знает, как ему быть. Ему на это отвечает постмодернизм: «Да брось ты все это, это просто ерунда, все эти попы». И он вместе с водой выплескивает ребенка. Вот основная проблема, мне кажется. Чтобы сегодня сохраниться, нужно понять, что такое сакральность, как может быть гибким ритуал и на чем мы можем построить коммуникацию. А можем мы ее построить только на одной системе под названием Живое. ◆

Андрей Смоляков:

«НАШЕ ВРЕМЯ НИКОГО НЕ ВЫБРАЛО»

Беседу ведет Нина Зархи

Андрей Смоляков – актер, член жюри основного конкурса

Нина Зархи. Вы нарасхват. Театр, кино, сериалы. Откуда к нам?

Андрей Смоляков. С закрытия сезона в родной «Табакерке»: играл в «Лицедее» Бернхарда в постановке Карбаускиса. А еще – в «Викинге» надо досняться, сценарии читаю, есть предложения.

Нина Зархи. Ну да, вы лицедей, актер «крупного плана» – отчетливой острой формы. Сегодня, когда на сцене и на экране много *не*артистов, оказалось важным развести на полюса профессиональное актерское мастерство и подлинность людей с улицы, чтобы потом сблизить, свести, перемешать – как в «Стране ОЗ» Сигарева, «Родине» Буслова, фильмах Зайдля или «доковских» спектаклях. Обнаружить таким образом условность жесткого разделения на игру и реальность, «театр» и правдоподобие, вымысел и «док».

Андрей Смоляков. Знаете, мне одна умная женщина недавно сказала: в артхаусе почти любой может сыграть, а вот в мейнстриме – пусть попробуют. Хотя в кино все зависит от режиссера.

Нина Зархи. Вы посмотрели в Сочи четырнадцать фильмов. Как актер – кому-то позавидовали? Были ли персонажи, которых вам хотелось сыграть?

Андрей Смоляков. Я всегда смотрю фильмы как зритель. Это не лукавство, не кокетство. Конечно, от профессии совсем-то не уйти: чем хуже кино, тем больше я ухожу в анализ, комментирую, предсказываю, что произойдет дальше, что скажет герой... К сожалению, много у нас в кино банального, ненужного – но про все это думаешь, когда экран не цепляет эмоционально, оставляет тебе пространство и время для холодных размышлений. Я думаю, такая – зрительская – позиция вполне подходит и для члена жюри. Смотришь совершенно открытый для

←
Андрей Смоляков в фильме «Родина», режиссер Петр Буслов

ответного отклика, для потрясения, удивления… Волнуешься. Если помимо эмоций в тебе еще и смыслы какие-то новые остаются – для того, чтобы потом – потом! – над ними подумать, – вообще блеск. А задавать себе программу: «я смотрю как профессионал», мне кажется, неверно, хотя у кого-то, может, и такой способ.

Нина Зархи. Как вы восприняли программу конкурса – во время просмотров и после, обдумывая увиденное?

Андрей Смоляков. Разные были дни. Иногда хотелось сказать членам отборочной комиссии: «Вы что, издеваетесь? Зачем вы показываете нам это?»

Нина Зархи. В связи с какими фильмами хотелось произнести это «зачем»?

Андрей Смоляков. На мой субъективный взгляд, меньше половины картин достойны разговора. Думаю, это неплохо. Из четырнадцати было пять, о которых можно говорить. И три из них – действительно интересные, не отпускающие, их хочется обсуждать, копаться в том, как и о чем они сделаны. Две-три картины – довольно высокого уровня и стали сигналом для того, чтобы дальше следить за творчеством актера или оператора. Мне кажется, это нормально.

Нина Зархи. Вы солидарны с решениями ваших коллег по жюри – согласны, что призы отданы сильнейшим?

Андрей Смоляков. Абсолютно согласен. Василий Сигарев, Алексей Федорченко и Анна Меликян – очень внятные, состоявшиеся художники. Причем в каждой их работе виден не только высокий уровень профессионального мастерства – виден свой почерк. Даже в фильме «Про любовь», где Аня разгулялась в несвойственной ей манере – там такая легкость, жонглирование всевозможными технологиями, хипстерство, отказ от жестких выводов, драматических проблем, которые определяли содержание «Звезды», и сюжет, и подтекст. И все равно, «Про любовь» – это фильм Меликян, авторская работа.

Алексей Федорченко меня всегда радует, с «Первых на Луне» – я даже представить себе не мог, что такое возможно.

Вася Сигарев. Мне посчастливилось – перед отъездом на «Кинотавр» я посмотрел в «Табакерке» прогон «Вия», который он поставил. Это уникальная работа – не просто спектакль, а как бы разбор гоголевского шедевра. Загадочного, конечно. Вася не привнес туда никакой, грубо говоря, отсебятины, но он как-то чуть-чуть выхолостил Гоголя, чуть его подсушил. Это ни в коей мере не страшилка, человек проходит заковыристый, нетривиальный путь, чтобы понять, что Вий, весь этот страх и ужас – внутри него, внутри тебя и нигде больше. Все наши комплексы, рефлексии, разочарования – все остается в нас, и мы с этим багажом ходим-ходим, пока он не взрывается, прорывается наружу, и жизнь на этом заканчивается. Или продолжается, но в совсем ином качестве. Мне подобное и в «Родине» было интересно сыграть у Буслова.

Нина Зархи. Это прочлось: выход из трипа, или помрачнение рассудка, или воскресение. Смерть как самоотречение, бытие-к-смерти, извините, что красиво, – это Хайдеггер, жизнь после жизни – уже не человеком, а собакой из стаи…

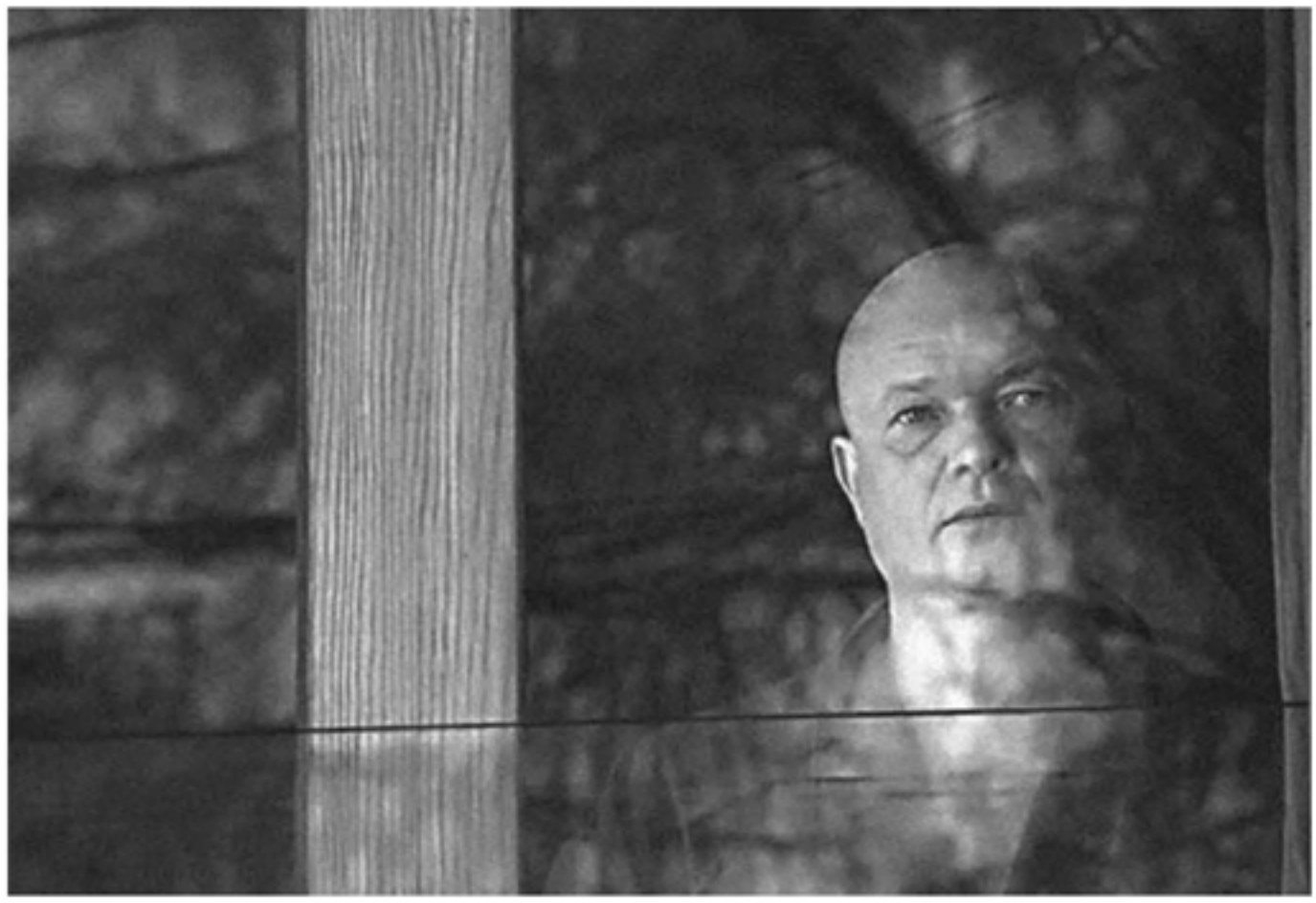
«Родина», режиссер Петр Буслов

Андрей Смоляков. Да, Петя сделал мне колоссальный подарок – умненький мальчик, книжки читает, и не только, так вот он говорит: «Андрюха, а скажешь псу дикому: «Мы с тобой одной крови?» У меня слезы потекли – первой моей ролью в театре Табакова была роль Маугли, после нее меня признали артистом. И вторая важнейшая моя реплика, может, главная: «Я не хочу назад». Здесь не Россия имеется в виду – этот мир, я же уже где-то там… Я все звонил Пете после озвучания, мучил, внятно ли звучит эта фраза. Люблю эту картину… дорожу ею.

Нина Зархи. Понимаю, но, увы, не разделяю ваших чувств. Хотя температура на экране, как всегда у Буслова, зашкаливает, его страсть, энергия неподдельны, и это подкупает. Но мне фильм показался драматургически рыхлым, развалившимся на части, на линии. И главное – удручающая нестыковка как бы потока жизненной стихии, утрированно непредсказуемой и необузданной, и авторского менторства, формул-метафор, к которым, словно это сериал, режиссер расчетливо подводит героев. Вроде финальной реплики олигарха беспутной жене: «Тебя легко не любить, когда ты рядом». И перст указующий – это я, автор, о Родине говорю. Но – ладно, вернемся к конкурсу, мы на Сигареве остановились.

Андрей Смоляков. Он для меня очень объемный художник. Здорово пишет, две предыдущие его картины – замечательные, глубокие. И новая, «Страна ОЗ» или «Страна ноль три» – он сам, в зависимости от настроения, называет ее по-разному – очень мощное кино.

Нина Зархи. И сделана она чуть иначе, правда? «В направлении зрителя». Вообще, этот «Кинотавр» отразил успехи наметившегося сближения авторства и мейнстрима. Уже нет такой взаимной аллергии. Артмейнстрим – удобный термин, синоним понятия «анти-Елки». Ведь и зрительская картина Меликян, если копнуть, – про серьезное. Например, про то, что людям легче жить и общаться, скрывшись под маской. Эта



«Звезда», режиссер Анна Меликян

вечная тема искусства, и трагическая, и комедийная, здесь разыгрывается искрометно, но последовательно и неотступно. Как разглядеть подлинное в человеке? И – надо ли?

Андрей Смоляков. Конечно, это грациозный, если можно так выразиться, разговор про актуальные сегодня вещи, и, несмотря на новеллы, он смонтирован очень изящно как цельная история, в которой правит внятная логика. Просто в «Русалке» или в «Звезде» она выступала как бы на авансцене.

Нина Зархи. В «Звезде», кстати, вы играли практически буквально того же олигарха, что и у Буслова. Даже таблетки по минутам – здесь и там.

Андрей Смоляков. Еще смешнее. Конфликт отцов-толстосумов и детей я почти одновременно в трех фильмах играл – потому что есть еще и латышский «Урок» Андриса Гауи. Я их всех – Аню, Петю, Андриса – спрашивал: неужели это так актуально?

Нина Зархи. Думаю почему-то, что именно дети толстосумов не очень хотят бунтовать против отцов, гламур и комфорт – мощнейшее превентивное оружие против бунта. Смешно – с ритуалом приема таблеток.

Андрей Смоляков. Да, может быть, но это характеристика богатых людей в наше время. То, как они следят за своим здоровьем, достойно и водевиля, и Достоевского. До сумасшествия доходит – их работа над своим организмом и внешним обликом. Так что в гротеске мы хотели собирательный портрет дать.

А возвращаясь к обобщениям… я согласен, «Кинотавр» подтвердил: кино становится другим. И режиссеры умного мейнстрима – авторы. Вообще я вспоминаю далекие годы, когда начал сниматься, – в 1977-м это было. У нас ведь хорошее кино для зрителя делалось. Абдрашитов, Панфилов, Райзман, Шукшин. И все это – авторы, одного с другим не спутаешь.

«Родина», режиссер Петр Буслов

Кстати, насчет Сигарева. Почему-то во время просмотра «Страны ОЗ» у меня возникла ассоциация с Шукшиным. Тема та же. Честный, простодушный человек, чудик, попадает в мир, к которому трудно приспособиться. Время теперь только другое – и Сигарев его потрясающе точно улавливает. И нецензурная лексика здесь, приводящая ханжей в трепет, – неотъемлемая часть и художественного мира, и мира вокруг.

Я, правда, сказал Васе, что единственное, что можно было убрать, – это монолог одного из сыновей героини Чуриковой – после его «мама, твою мать». Потому что дальше уже расшифровка идет. Если человек обматерил мать – это всё, дальше только ад.

Нина Зархи. Потрясающе работает мат в сценах в ларьке. Создавая свой сюжет.

Андрей Смоляков. Я потом подумал: иногда, когда нам показывают произведение, сильно-сильно, вроде бы стопроцентно подкрепленное – удостоверенное – жизнью, нам его смотреть неловко. Чувствуешь: это совсем документально, натурально. И я вдруг понял после картины Васи: это не оттого, что нам страшную правду показывают. Просто угол зрения, вероятно, то, *как* показывают, приводит нас в некоторое смущение. Вася же снимает жутчайшие вещи, но его угол зрения настолько органичен, что я не зажимаюсь, не испытываю неловкости, взор долу не опускаю. Я все узнаю, и мне от этой узнаваемости смешно и страшно. Это, наверное, самое прекрасное в его картине. Смеешься, а тебя жуть берет. Именно страх испытываешь, если бы было сожаление – было бы мелко.

Нина Зархи. Вы про «Вия» сигаревского не зря говорили – его сближения с Гоголем очевидны и не случайны. Экзистенциальный трагизм, гротеск человеческого существования, лица – маски: именно потому, что

слишком, избыточно человеческие. Кстати, впервые увидела Куценко с «человеческим лицом».

Андрей Смоляков. У хороших режиссеров артисты плохо не играют, у Гоши прекрасная работа. А Яна Троянова – она же здесь новая совсем.

Нина Зархи. Зажала свои оголенные нервы, спрятала бешеный темперамент.

Андрей Смоляков. Тоже – Сигарев. Хотя актриса-то поразительная. Но Васе от нее нужны были три ноты, и как она этими тремя нотами, не боясь, что нам наскучит, держит нас в напряжении! Вообще меня радует, что новое поколение пришло. Часто коллеги спрашивают: чего ты так активно с молодыми общаешься? Говорю: мне с ними интересно. Они слышат по-другому. Десять-пятнадцать лет разницы – и всё, это другие люди, они формировались в эпоху иной степени свободы, у них был иной камертон для настройки слухового аппарата. Мне с Аней Меликян было страшно интересно работать, она меня вела куда-то, где я еще не был. И Петя Буслов: пусть не всем понравилась его картина, все равно здесь в Сочи впечатление она произвела – эмоциональный удар был по зрителю – наотмашь, никто не ожидал этого от него.

Нина Зархи. Первый вопрос на пресс-конференции: «Как вы могли сказать: русские – говно?!» «Обидно, Зин»…

Андрей Смоляков. Это вообще отдельный сюжет…

Нина Зархи. Давайте, раз вы молодых любите, о дебюте Михаила Местецкого «Тряпичный союз» поговорим, от него многого ждали, всем полюбились его короткие фильмы, лауреаты «Кинотавра». А он снова выдал длинный короткий метр, как мне показалось.

Андрей Смоляков. Очень одаренный человек. Остроумный, умелый. Первые пятнадцать-двадцать минут я смотрел с большим интересом, а потом понял: я переел, чем же парень будет расплачиваться за эти минуты хохота, успеха? И началась расплата: вязкость, пробуксовки, самоповторы, персонажи стали однокрасочными. Сценарная ошибка, мне кажется. История у него минут на тридцать, ему бы посидеть, расписать ее…

Нина Зархи. Но для этого надо точно знать, что хочешь получить на выходе.

Андрей Смоляков. Хотя приз за ансамбль – всей четверке артистов – мы дали правильно, я считаю. Они персонажи, характеры, и режиссер ими профессионально руководит. И жанрами владеет, и стили знает. Тут и Родригес, и Тарантино.

Нина Зархи. Микст. Аттракционы, мифы, которые реалистичнее реальности и одновременно пародия на них. Гимн постмодернизму. Вообще сегодня есть тяга к борьбе с «чистотой жанра». Мистика и метафизика легко оборачиваются сермяжной правдой, театральность – реализмом, притча – житейским свидетельством. «Страна ОЗ», «Ангелы революции», «Тряпичный союз», «Инсайт»…

Андрей Смоляков. Фильм Местецкого мог получиться очень интересным – там тема как раз из этой «нерасчлененки», микста непереваренного могла оформиться.

«Тряпичный союз», режиссер Михаил Местецкий

Нина Зархи. Ну да, каша в головах. Героев, но и авторов. Тема молодых, которые хотят не просто вкусно есть и ездить на хороших машинах.

Андрей Смоляков. Хотят действовать, влиять на действительность, на общество. Амбициозное поколение, не сумевшее реализоваться в полной мере.

Нина Зархи. Об этом «Пионеры-герои», вызывающие бурную полемику в киносреде, но вами не отмеченные. История про мятущихся, растерянных людей, страдающих от того, что они «всегда готовы», но эта их готовность никому не нужна. И главное – они сами не знают, к чему готовы. Вечная история, вневременная. С точки зрения одних – условно, метафорически, с точки зрения других – слишком буквально режиссер Наталья Кудряшова соединила ее с крахом пионерских идеалов. Вывела драму своих героев из этого краха, из слома эпох. Повысила готовность внутренне состояться, а не просто быть успешным, до температуры высокого романтизма: героизм, подвиг – не меньший, чем спасение человека. Что вас не устроило в этой картине? Ей предъявляли претензии в анахронизме: мол, в 1987-м никто уже ни во что не верил, все стебались над красным галстуком и пионерской клятвой.

Андрей Смоляков. Знаете, это хорошая картина. Но, вероятно, ее ошибка как раз и состоит в том, что автор хотела сделать поколенческое кино. А вектор немножко не тот выбрала. История получилась какая-то «подвешенная», она как будто в безвоздушном пространстве зависла. Приметы времени есть, а самого времени, его сути нет. Причем ни старого – из детства, ни сегодняшнего. Между мной и Натальей разница в двадцать лет. И то, что она мне предъявляет как визитку своего поколения – «поколения Цоя», – меня смущает, потому что это было при мне, а не при Кудряшовой. Мне так и хочется сказать: вы меня

«14+», режиссер Андрей Зайцев

обманываете. Сделала бы Наталья своих героев людьми за пятьдесят, может, вышло бы очень серьезное, трагическое, даже страшное кино. Те (мое то есть поколение) никак не вписались в сегодняшний день. Кому под сорок – вполне в порядке в большинстве своем, а если нет, то не от того, что им мозги коммунизмом промывали.

Нина Зархи. Режиссер показывает людей умных, среду интеллектуалов, можно сказать. Проблема их, я думаю, как и проблема людей моего поколения или вашего, не в том, что раньше мы, и они, и вы во что-то верили – так в фильме, – а теперь нет. Но картина тем не менее ясно показывает, что делал ее талантливый и искренний, страстный человек.

Андрей Смоляков. Конечно. В ней есть пронзительнейшие сцены, до слез. Прием в пионеры вообще шедевр. Но вот странно – вижу, что блеск, девчонки потрясающие, восхищаюсь режиссером и – не верю. Бывает так. Заблуждения какие-то авторские, неточность установки, не знаю.

Нина Зархи. Вот и на пресс-конференции автор меня немного смутила этой неточностью. Сказала, что наши беды от того, что мы пошли по пути европейскому, капиталистическому, а не вышло, потому что их общество основано на стяжательстве, а мы, русские, хотим стяжать смыслы. Вот поэтому сегодня – именно сегодня, заметьте, не вчера-позавчера – честному человеку, сказала Наталья, плохо, в сегодняшней нашей стране он всюду сталкивается с неизбежностью компромисса. В отличие, видимо, от той, где жили пионеры-герои.

Андрей Смоляков. Каждый имеет право на свой взгляд.

Нина Зархи. Безусловно. Я просто пытаюсь понять, почему такое двойственное чувство вызывает эта притягивающая к себе картина.

Андрей Смоляков. Я, как и вы, думаю, что не только сегодня мы страдаем от попрания человеческого достоинства, от унижения личности…

Нина Зархи. И на частном, и на государственном уровне.

Андрей Смоляков. Я думаю, что все началось даже не после революции, хотя ею как бы узаконилось, стало нормой. В «Отцах и детях» Павел Петрович говорит Базарову, когда тот его упрекает, что он далек от народа: «А вы говорите с ним и презираете его в то же время». Так что не из-за отсутствия сегодня верной государственной идеи происходят все эти драмы, показанные в фильме.

Нина Зархи. Вот фильм Ивана Вырыпаева о том, что от государства, идей, от эпохи вообще ничего не зависит. Все внутри человека – ясность, мир, Бог, спасение. Но, чтобы понять это свое «внутри», надо наладить связь – с самыми разными взглядами, с чуждыми тебе вроде бы людьми, с чужим пейзажем, непонятной культурой, даже инопланетянами. Многие сочли странным, что вы дали приз за лучшую женскую роль Полине Гришиной: всю картину она лишь едет, идет, слушает случайного собеседника.

Андрей Смоляков. Да это вообще очень простая по построению картина Ивана. Дали девочке-монашке «направление» – она устремляется в Тибет. Электричка, автобус, самолет, гостиница, разделась, в туалет сходила, куда-то пошла, встретила разбитную деваху, потом рокера-американца. Может, это и не лучший фильм Вырыпаева, но держит, в нем есть магнетизм. И главный его источник – героиня Полины Гришиной. Амплитуда роли совсем маленькая, но минимализм на качественном европейском уровне. В существовании Полины на экране есть восхитительное легато, ничем не нарушаемая гармония. Спокойное освоение пространства – это очень трудно, поверьте.

Нина Зархи. Просто рядом были такие претендентки, как Троянова. Или Агриппина Стеклова – в фильме Александра Котта «Инсайт» у нее как раз большая амплитуда эмоциональных колебаний: от тихого отчаяния до яростного взрыва, от ласкового шепота до звериного крика, от любви до ненависти, от спасения до предательства.

Андрей Смоляков. Бывший главный редактор вашего журнала Евгений Данилович Сурков когда-то очень давно сказал мне: сыграть хорошо можно только в хорошем фильме. Пусть Саша Котт не обижается, «Инсайт» – не из его удач. Не получилось, он имеет на это право.

Нина Зархи. Котт, видимо, хотел сделать притчу – о необходимости заглянуть в себя. Внезапно ослепший перестает видеть мир вокруг и обращает свой взор внутрь, уже ни на что не отвлекаясь. Так же внутрь – исследовать свои чувства – бросается и зрячая героиня, ибо ее глаза теперь принадлежат спасенному ею мужчине.

Андрей Смоляков. Но скатилось все немного в сторону анекдота. Героиня Стекловой попеременно спит то со слепым, то со зрячим. И никак не отделаться от анекдотизма ситуации, она перекрывает все другие смыслы этой истории.

Нина Зархи. Скажите, а награжденная за лучший дебют картина Эллы Манжеевой «Чайки» – мы, кстати, печатали сценарий – чем привлекла вас? Медитативным ритмом, скупой выразительностью этносреды, обманчивой тишиной?

Андрей Смоляков. Да, в ней есть киногения. Согласие всех элементов, включая музыкальный ряд. Но больше всего подкупила аутентичность. В мир на экране веришь, он настоящий, до самых мелких подробностей. Нет ничего более универсального, чем сугубо национальное, – не я сказал, хотя по ночам я это себе приписываю. Это же наша Калмыкия. Элиста, шахматы, буддисты – больше мы ничего не знаем про этот мир. А фильм меня в него увлекает, и я не могу оторваться от того, как жизнь там течет: медленно, тихо, но с внутренним напряжением, вдруг коротко прорывающимся наружу, как мужчины едят, отослав женщину прочь из-за стола, как кормят собаку, развешивают белье. И эти звуки, зависшие над невероятной застывшей землей. Прекрасный и трагичный мир. Достойный дебют – не только режиссера, но и вообще калмыцкого кино.

Нина Зархи. Мир в фильме, хоть и предстает ритуальным, вневременным, не лишен социальных примет. Однако не они держат историю. Как вам кажется, Андрей, почему большинство молодых авторов сегодня бегут от социальной реальности? Я уж не говорю о политических сюжетах…

Андрей Смоляков. Устали, наверное, переели. Не хотят. Или боятся.

Нина Зархи. У нас «круглый стол» здесь в Сочи был – молодые дебютанты, авторы короткого метра о себе говорили. Отвечали на упреки в аполитичности, социальном равнодушии; ведь в курсовой, дипломной работе можно от души разгуляться, высказать наболевшее. «Не набо-лело, – отвечают. – Нам интересно только про себя». Причем не про «себя в мире», а про «себя в себе»: кто я независимо ни от чего вокруг? Может, это неплохо, пусть разберутся, а уж потом…

Андрей Смоляков. Ну, во-первых, человек в себе всю жизнь копается. Тем более художник. С другой стороны, как разделить это свое «я» и мир, который так или иначе на тебя влияет, тебя делает иногда? Не знаю, сложный вопрос. Но если говорить у́же, локальнее: как снимать кино о современности? Какой эту нашу современность показывать? Болеть ею можно – говорить об этой боли не очень-то позволяют. Вот Паша Бардин снял актуальное кино о наболевшем – его взяли и закрыли. Или «Родина» – разве она не о больном? Нормальный человеческий страх у авторов, примеры-то есть: «Тангейзер» и много чего еще… Так что срабатывает инстинкт – не высовываться.

Нина Зархи. Верно. Но удивил аргумент: «мне это неинтересно».

Андрей Смоляков. Так сказать проще, красивей, достойней – типа я выше мирской суеты.

Нина Зархи. И слово красивое – эскапизм. А мы им всем румынскую «волну» в нос тычем…

Андрей Смоляков. Для такого кино нужна очень сильная творческая рефлексия. Гражданское чувство, извините за высокие слова. И умение облечь прозу скучной социальной жизни в художественную форму. Вспомните советское кино…

Нина Зархи. Смущаясь, вспоминаю – на всех худсоветах, во всех властных кабинетах звучал призыв, один к одному с нашего «круглого

«Чайки», режиссер Элла Манжеева

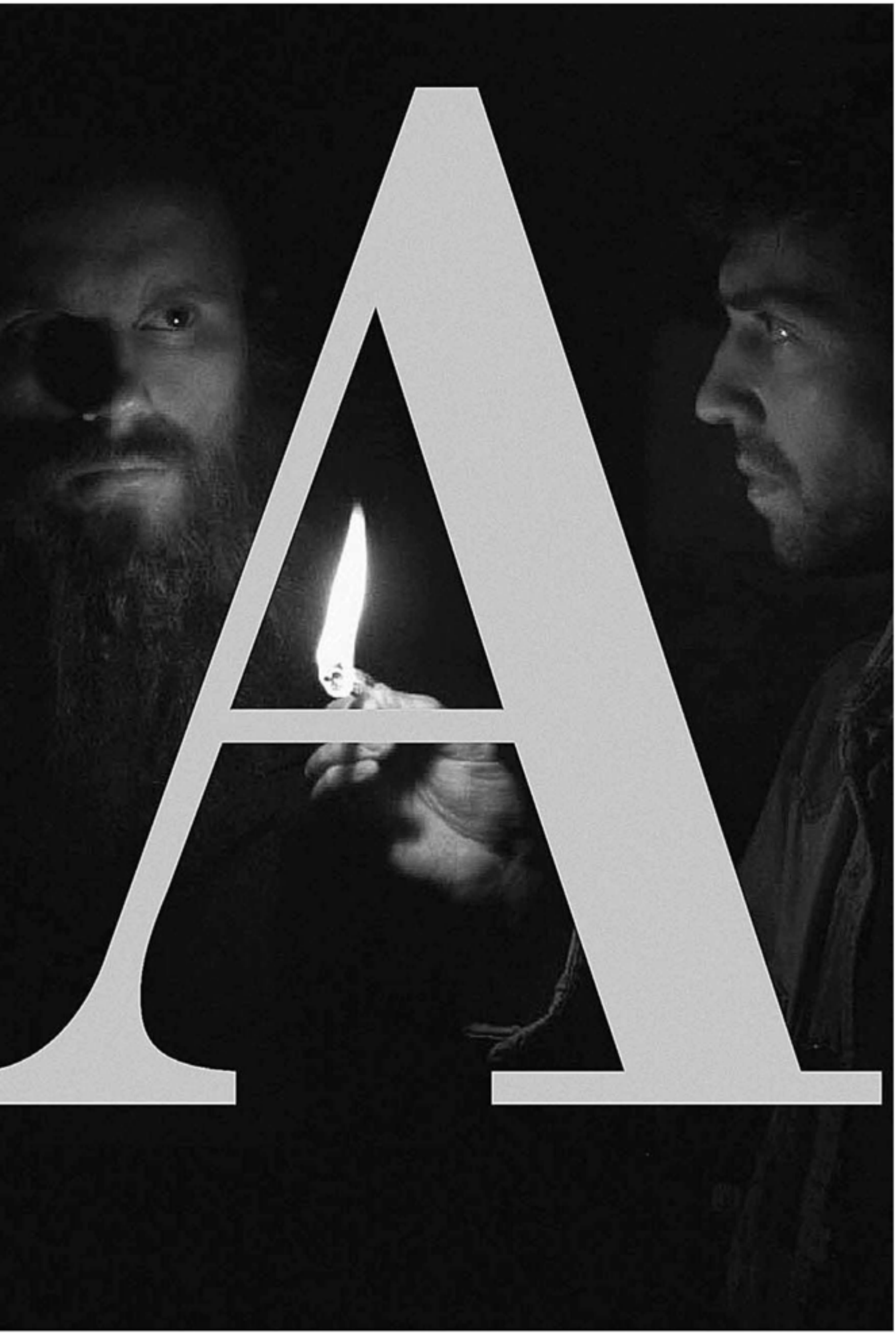
стола»: снимайте про современность, про героев сегодняшней жизни! А художники пытались доказать, что в «Мертвых душах» или «Отцах и детях» можно открыть сюжеты на злобу дня.

Андрей Смоляков. Конечно, можно. Но ведь и прямое исследование современности – было. Рядом с «официальным», так скажем, кино про строительство КамАЗа – я сам снимался в фильме Егиазарова «Коней на переправе не меняют» – был и высочайшего класса кинематограф. Абдрашитова и Миндадзе, например. «Остановился поезд» – это же бомба. Или «Тема» Панфилова, да еще с Ульяновым. Остро, больно, выстрадано, актуально и – художественно, по искусству очень сильно!

Был такой сериал, снятый на «Беларусьфильме», – «Время выбрало нас», про войну. Так вот, похоже, наше время никого не выбрало, чтобы себя запечатлеть.

Нина Зархи. Почти никого. Все же – вернемся к бодрому началу – есть Сигарев. Добавлю еще прошлогоднего «портретиста» времени – Жора Крыжовников.

Андрей Смоляков. А я добавлю Буслова, Меликян и, пусть и с оговорками, Кудряшову, Местецкого, Вырыпаева. Совсем не плохо. ◆



КОММЕНТАРИИ

ПРОКЛЯТЫЕ ВОПРОСЫ

Елена Стишова

ПАТРИОТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

Едва вернувшись с Карловарского фестиваля, где в конкурсной программе не было российского фильма (что, на мой взгляд, неспроста), я достаю козырь, вывезенный с юбилейного чешского кинофорума. Среди многочисленных программ была там одна нетрадиционная: «Шесть близких встреч». Шесть режиссеров представили фильмы, чье влияние на них сродни той самой мандельштамовской цикаде, что не умолкает. Сергей Лозница представил «Астенический синдром» Киры Муратовой, работу 1989 года, с которой, собственно, начинается всерьез постсоветское кино. Выбор Сергея помог мне утвердиться в собственной концепции, в обнимку с которой я провела карловарский киномарафон, думая о последних впечатлениях от отечественного кино. «Кинотавр», «Российские программы» ММКФ – объемный корпус полного и короткого метра. Казалось бы, наше кино, оставив в прошлом прокрустово ложе идейно-тематического планирования, развивается теперь по европейской модели. Каждый пишет (то бишь снимает), как он дышит, не пытаясь угодить. Один – про «любовь нечаянно нагрянет» в фактурах по-советски убогого провинциального городка. Другой экранизирует классика недавней эпохи и находит натуру в заповедной русской глубинке, среди бескрайних лесов и обильных вод. Третий рефлексирует героику знакомого образца, с которой мы вроде бы расстались навсегда. Четвертый открывает тему «борьбы культур» в годы становления социалистической империи, о чем мы знаем разве что понаслышке. По той причине, что кровавые эти сюжеты по сей день не в тренде.

Короче, Открытый фестиваль в Сочи представил разнообразную панораму режиссерских идей, поддержанных продюсерами. Общий знаменатель отсутствует,

←
«Архипелаг», режиссер Татьяна Воронецкая

и мы к этому привыкли. Ни тематического, ни тем более идеологического единства не видать. И это хорошо? Это и есть свобода без конца и без края? Я не уверена, если честно. Было дело, я уже писала про это в тексте «Кино одиночек»[1]. Речь не о том, какой ценой нам достается процесс индивидуации, небрежение идеей «общего дела».

Хочу заявить (в связи с выбором Лозницы): астенический синдром нас так и не покинул. В латентной форме он продолжает лихорадить российское кино, потому что все еще не расчищены подвалы ближней истории государства, какового уже давно нет на карте мира. И что с того? В коллективном подсознании оно все еще нетленно. Архетипы не поменяешь по собственному желанию. Особенно в ситуации, когда в стране делается все для их консервации и апологетизации.

Уже 25 лет прошло, как мы ринулись в жизнь новую, прекрасную. А в результате заблудились и так далеко ушли назад, будто злобный киномеханик прокрутил нам пленку коллективного существования в режиме флэшбэк. Судя по риторике, которой щедро поливают нас из брандспойтов СМИ, сейчас мы где-то в 50-х годах прошлого столетия. Тем, кто помнит те былинные времена, риторика пугающе знакома. Не больно, надо сказать, сложная, она бессовестно спекулирует одним кодовым словом-понятием: Родина. И сопутствующим ему побратимом: патриотизм. Я не стану совершать экскурс в этнокультурную традицию, породившую чисто русский, беспрецедентный феномен любви к родине, магической привязанности к родному пепелищу, к березке, к своим корням. Напомню лишь, что нет ни одного большого русского поэта, который не оставил бы нам в наследство прекрасные строфы на эту тему.

Такой нам достался архетип. Именно он оказался тем невытравимым дискурсом («тебя вели нарезом по сердцу моему»), который – без всяких усилий, естественно, – препятствует вестернизации отечественной культуры, не нуждаясь в особом попечении профессиональных патриотов, а также охранителей нашей самобытности.

Постсоветское кино раньше других искусств прикоснулось к этой неприкасаемой теме. Началось с рогожкинских «Особенностей национальной охоты». В смеховой, карнавальной форме рефлексировалась русская идея, подхваченная драмой «Мусульманин» Владимира Хотиненко, где «народ-богоносец» выглядел диковато и совсем непрезентабельно, и последним игровым фильмом Сергея Сельянова «Время печали еще не пришло» – притчей-антиутопией, пропущенной сквозь сито интеллектуальной иронии. Вся троица сошлась на «Кинотавре» 1995 года. И мне, наивной, показалось: вот оно! Теперь попрет, как тесто на дрожжах. Не произошло. Наконец стало понятно почему. Потому что продюсерское кино постсоветского формата работает в режиме «кто в лес, кто по дрова». Никто никого не слышит, никто ни с кем не полемизирует.

И все же дискурс Родины – единственная постоянная величина в новом российском кино. Его может не быть в нарративе,

1. См.: «Искусство кино», 2007, № 1.

«Страна ОЗ», режиссер Василий Сигарев

в сюжете – он присутствует подсознательно. И «чем случайней, тем вернее». Нынешние власти ждут от кинематографа (коли деньги дадены) уверений в патриотизме не в сложной образной форме, не в авторских метафорах и аллегориях, каковые надо толковать и разгадывать, – такое лукавство не приветствуется. Лучше, когда языком плаката.

Если не претендовать на финансовую поддержку Минкульта и Фонда кино, а искать спонсоров, пока российская Конституция остается верна записанным в ней демократическим свободам, тогда возможен такой фильм, как «Страна ОЗ» Василия Сигарева – локальный извод рождественской сказки со счастливым финалом, как и подобает жанру. Кстати, только хэппи энд сближает здесь новогоднюю историю с классикой жанра. Приключения девушки Лены из рабочей слободки Малые Ляли, что под Ебургом, – маленькая одиссея, когда героиня проходит через огонь, воду и медные трубы. Цель путешествия – продуктовый ларек в жилом массиве на улице Торфорезов, где ей обещано рабочее место. Кроткая, как Джульетта Мазина, до ларька девушка так и не доберется – проклятая новогодняя петарда, эта новомодная народная забава, ее все-таки догонит, да так круто, что больнички не миновать. Именно тут и выяснится: она, кажется, нашла судьбу, пусть и потеряла работу.

Но при чем тут родина и любовь к ней? В картине, где развернута поистине гоголевского толка панорама типажей? Где трэш на трэше и трэшем погоняет? «Это наша родина, сынок!» – ну вот при чем? Тут нет ни грана самоцельного комикования. Гиперболы – и той нет. Улица Торфорезов – ее так и не нашла упертая в поиски Лена – такое нарочно не придумаешь. Но этот топос есть, он нанесен на карту города! Даже аттракцион с героиней, сползающей с балкона на балкон этажом ниже, дабы сохранить семейное счастье местного барда,

«Родина», режиссер Петр Буслов

заманившего инфантильную барышню в пустующую квартиру, – даже эта сцена реалистична.

Народ наш бесстрашен, как малолетка, еще не знающая, как тонка граница, отделяющая жизнь от смерти. В фильме же не тропы, а суггестия, сгущение – эффект плотной драматургии и динамичной, снайперски точной режиссуры.

У Сигарева мэр города Евгений Ройзман (нелюбимец федеральных властей) сыграл сам себя в коротком эпизоде: он предлагает нашей героине подвезти ее, а та боится. Уже обожглась, бесстрашно подсев к водителю-наркоману. Слава богу, жива осталась вместе со своей Дюдей, комнатной собачкой, доставшейся ей от первого знакомца, того, кто ради праздника вздумал взорвать корзину петард с брендовым названием «Хиросима», поставив ее себе на голову.

На память как последняя, но неозвученная реплика фильма приходит пушкинский вердикт после авторского чтения первых глав «Мертвых душ»: «Боже, как грустна наша Россия!» Трэшевая «Страна ОЗ», сохраняющая отсылки к первоисточнику, то есть к волшебной сказке, представляется мне значимым идеологическим жестом, даже если режиссер ни о чем подобном думать не думал. Сгущение мерзости, унижения, бесправия, нищеты и вранья в моей стране достигло критической массы. И явился художник, заявивший об этом в аутентичной художественной форме.

Бусловская «Родина» «догнала» меня много позже сеанса. В процессе просмотра я печалилась, зачем и почему талантливый режиссер все больше склоняется в сторону коммерции. Отбить потраченные на постановку деньги в прокате – не грех, а даже редкая удача. Обычно это требует от художника компромисса, и он может стать роковым.

Словом, снятая на Гоа, на обжитом россиянами индийском побережье тусовка соотечественников, жаждущих духовно просветлиться, не произвела на меня впечатления. Духовной жаждою томимые небедные люди, собравшиеся в модном месте, не вызвали сочувствия, да и вся история показалась мне торопливо снятой, не выстраданной и даже не проработанной. И вдруг через какое-то время меня как током ударило. Все эти люди, не нашедшие гармонии на далеком берегу, не хотят, смертельно не хотят возвращаться на родину, в Россию! Их – видимо, тех, кто исчерпал лимит права на жительство, – выдворяют миграционные власти. Когда муж приходит за брошенной было женой в полицейский участок: мол, пора домой, в Москву, в Москву, жена истерически отбивается от мужа. Не хочет она в Москву.

В фильме плохо с мотивацией героев-невозвращенцев. Неясно, отчего негативный образ родины сложился у каждого из них. Зато побочный эффект у фильма имеется: теперь разве что в качестве троллинга можно петь в застолье популярнейшую песню всех советских времен «...А я остаюся с тобою, родная навеки страна. Не нужен мне берег турецкий, и Африка мне не нужна!» Да что там «Перелетные птицы» – пришло время сдать в архив обширный репертуар эмигрантских ностальгических романсов. Всякие там «Здесь под небом чужим» и прочие «Я иду не по нашей земле, всюду слышу я речь неродную...» с их терпкой ресторанной ностальгией уже неактуальны.

Был бы в фильме Петра Буслова историософский посыл, хотя бы намек на него, «Родина» могла бы претендовать на серьезные интерпретации. Ведь если абстрагироваться от штампов мистического триллера, сухой смысл картины в том, что святая Русь, искони почитавшаяся в православном мире как территория духовных исканий и обретений, утратила, растеряла, пропила ниспосланную ей благодать. Увы, режиссер, озабоченный сведением концов с концами, не дает повода для таких обобщений. Зато выпирает незапрограммированный, но веский параллельный сюжет: право российских граждан на свободное передвижение по миру открыло новые возможности и новые места для духовных исканий. Не всем гражданам, конечно, а тем, кто побогаче. Иронический обертон вконец аннигилирует проект, который, очевидно, в замысле претендовал на «высокое». Но не взлетел.

В аккурат ложится в тему трагифарс «Архипелаг» Татьяны Воронецкой (из «Российских программ» ММКФ). Режиссер выбрала сложный жанр, требующий профессиональной изощренности. Расчет был на сценарий, и остроумный, и смешной, и с фундаментальным бэкграундом. Мог бы получиться арт-мейнстрим. Не получился. Тот редкий случай, когда сценарист переиграл режиссера. (Всеволод Бенигсен написал еще и сценарий по своему роману «ГенАцид», высоко оцененному в литературных кругах.)

Итак, в одной отдельно взятой деревне «Архипки» местные власти решили провести эксперимент по внедрению национальной идеи. Не мудрствуя лукаво раздали деревенским распечатанные отрывки из

русских писателей, не забыв и такого поэта, как словотворец и авангардист Крученых. Закончили на Бродском.

Народ поначалу куражился, капризничал, но мало-помалу все втянулись и щегольски шпарили наизусть свои отрывки, собираясь на вечерние посиделки, само собой, не на сухую. Время шло, начальство помалкивало, но в один прекрасный день случилась беда: один чувствительный мужик до того углубился в чеховскую прозу, до того проникся страданиями русского крестьянства, что из-за полной безнадеги удавился. Скандал, конечно. Доложили наверх. А там руками развели: да мы знать не знали о таком эксперименте. Спрашивайте с тех, кто это придумал. Пусть ответят за самодеятельность. Возмущенные граждане поднялись на бунт, подожгли библиотеку. И был тот бунт, как водится, «бессмысленный и беспощадный».

Философский подтекст в фильме не получился (хотя таковой подразумевался), сюжет тем не менее работает. Непосвященным, правда, откуда знать, что было время, когда литература подменяла и заменяла жизнь, являлась большей реальностью, чем жизнь. И окормляла духовно страждущих, соперничая с церковью. Словом, тот же опиум для народа. О чем и написал Виктор Ерофеев на заре перестройки в приснопамятной статье «Поминки по советской литературе». Идеализм и прекраснодушие в обход низменных страстей, «человеческого, слишком человеческого», критик ставил в вину русской литературе, бесконечно далекой от практической жизни, от ее грубой прозы.

Всеволод Бенигсен, похоже, полемизирует с Ерофеевым. Смех смехом, но наша национальная идея – это и есть великая русская литература. Забвение ее – гибель для нас как для нации. В фильме вы не найдете этого пафоса, лишь плечами пожмете по поводу финала с суицидом.

Но ведь хэппи энд – это не про нас.

…Настоящий финал этого произведения случился по выходе из зала. Несколько патриоток среднего возраста громко возмутились фильмом, заявили, что они не потерпят такого унижения русского народа. Молодой мужчина пробовал вступить с ними в дискуссию. Те ни в какую. Продолжая поносить картину, патриотки отправились в полицейский участок. ◆

ИСПЫТАНИЕ ПРОКАТОМ

Мария Мухина

ВРАГ НОМЕР ОДИН

Мария Мухина, главный редактор журнала «Бюллетень кинопрокатчика»

Отечественное кино с завидной периодичностью заставляет говорить о себе в том числе и на самом высоком политическом уровне. Однако о чем конкретно идет речь, понять довольно трудно: попробуйте-ка обобщить, что это такое – современное российское кино. Нет, ну конечно, найдутся умники – киноведы и кинокритики, – которые, извинившись, что в синхронии классифицировать кинематограф крайне затруднительно, разложат по полочкам свойства отдельных картин, отсмотренных на фестивалях где-нибудь в прекрасном зарубежье. И все-таки яснее от этого не станет.

На одном из «круглых столов» хорошо известный в отрасли представитель UniFrance Жоэль Шапрон отметил, что для французов наши фильмы независимо от авторства, стилистики и тематики составляют один жанр. Схожим образом советские зрители в свое время воспринимали продукцию индийского кинопрома, а нынешняя кинотеатральная аудитория – собственно французские картины. Очевидно, что классификация кинематографа по территориальному признаку была актуальна всегда, но особенно она может быть полезна в разговорах на стороне – например, на рынках сбыта российского кино. Впрочем, массовые поставки нашей продукции за рубеж пока что скорее не налажены, чем наоборот. Разве что уже упомянутый Жоэль Шапрон вынужден отсматривать значительное число наших локальных работ, чьи создатели не утратили иллюзий о возможной премьере в конкурсе Каннского кинофестиваля.

Изнутри же мы видим, что производится масса картин под грифом благодарностей в адрес Министерства культуры или Фонда кино и еще больше – независимых проектов, для создания которых чаще всего

используются подручные технические средства, будь то телефон или фотоаппарат, и реализовать которые можно в лучшем случае на легальных интернет-ресурсах. Из всей этой массы выделяются пошлые комедии, военно-патриотические заказухи, угрюмые и томные квазиавторские работы и милые телемувики. Между адептами каждого из подвидов регулярно случаются конфликты идеологического толка, хотя на самом деле у обозначенных российских фильмов чрезвычайно много общего.

Как бы что ни говорили, создатели большинства таких картин умудряются заработать. Экономика кинопроекта одновременно мудрена и банальна, как подростковые взаимоотношения, попадающие под статус «все сложно» в социальной сети «ВКонтакте». Главное – быть в обойме, на Деда Мороза надеяться, а самому не плошать. При этом почти каждый современный кинематографист помнит, за каким прекрасным он пришел в сферу, и даже через самую невыносимую пошлость пытается посеять если не разумное, то обязательно вечное. Голливуд нам в учителя – почему в «Американском пироге» может быть мораль, а в «Беременном» нет? Почему звездно-полосатый флаг может быть непременным элементом кульминационно-манипулятивного эпизода, а наша страна как будто и ни при чем была, когда над фашизмом победу одержали? И с каких пор Золушки, даже если они героини чего-нибудь в духе «Все мужики сво…», перестали выходить замуж за принцев?

И все же самый главный обобщающий фактор – всем до единого этим фильмам трудно попасть на экраны российских кинотеатров.

Последние вообще считаются врагами номер один, когда речь заходит об отечественном кино. Не зря сейчас готовятся вернуть для показчиков некогда отмененное обременение налогом на добавленную стоимость. Чтоб неповадно было – и пускай цены на билеты еще вырастут, причем без разбора, на какие картины, в результате чего потенциальные зрители, способные хотя бы случайно забрести на какой-нибудь российский проект, еще пристальнее уткнутся в экраны мобильных. Ставя свои шедевры в график релизов одновременно с заведомо в разы более прибыльными иностранными картинами, будь то новогодний период, каникулярный или летне-блокбастерный, наши продюсеры не перестают удивляться, почему директора по прокату, далеко не первый и иногда, увы, не последний год занимающие свои позиции в кинотеатрах, предпочитают отдать наибольшее количество сеансов бездушной неотсанкционированной иностранной поделке.

А потому, что у тамошнего кино есть всего-навсего два скромных преимущества. Технологии и профессионализм. Начнем с последнего. На 26-м «Кинотавре» едва ли не самым интересным мероприятием был «круглый стол» с начинающими кинематографистами, которых пытали вопросом, почему же они, такие-сякие разэтакие, не снимают социальное кино (читай – угрюмые и томные квазиавторские работы, свойственные «новой волне», им предшествующей). Причем особенно любопытным был далеко не диалог критиков с юными творцами, а монолог Анны Гудковой, испокон веков возглавляющей кинотавровский питчинг и просвещающей молодежь со своими партнерами по

«Культбюро». Суть ее выступления сводилась к отсутствию базового гуманитарного образования у большинства начинающих постановщиков, в юношеском максимализме отрицающих все основы профессии (вот он неонигилизм, получается).

Но базовое гуманитарное образование это еще что. Где сама режиссура? Где ремесло? До недавнего времени в признанных киновузах могли подготовить лишь подражателей творчества Андрея Тарковского. А в новообразовавшихся киноклубах – привить идею, что у большинства мэтров современного кинематографа, в список которых входят, естественно, Квентин Тарантино и Педро Альмадовар, нет высшего кинообразования, а потому желание снять нечто неординарное и прославиться гораздо важнее учебы.

В результате кому-то из режиссеров современной России везет учиться ремеслу в процессе клепания слабейших со всех, кроме кассовой, точек зрения проектов, пользуясь, например, родственной продюсерской поддержкой. А кому-то не везет – и в помощь лишь торренты с дружественными тусовками, где профессиональным недорослям за бокалом чего-нибудь покрепче да за обсуждением геополитических новостей непременно скажут, как все здорово в их очередном киноэкзерсисе.

Что касается технологий, то тут уже важнее поделиться опытом пребывания на презентации студии Sony в рамках Кинорынка CineEurope, четвертый раз подряд прошедшего в июньской Барселоне. Минувший год выдался для мейджора непростым во всех отношениях, однако топменеджмент нашел в себе силы признать ошибки, выступить перед директорами кинотеатров всея Европы и рассказать о том, что наиболее важной тенденцией сейчас им кажется работа над технической составляющей кинокартин.

Тут могли бы злобно ухмыльнуться представители «XX века – Фокс» или даже сам Джеймс Кэмерон, чей «Аватар» до сих пор не дает спокойно спать большинству амбициознейших творцов Голливуда, но представители европейских кинотеатров предпочли поаплодировать – например, Роберту Земекису, который, несмотря на всякие неудачи в своей карьере, продолжает трудиться над новым аттракционом «Прогулка». Или Энгу Ли, который после «Жизни Пи» снимает фильм с частотой 120 кадров в секунду, – и можете быть уверенными, все кинотеатры, в том числе российские, раскошелятся на апгрейд проекторов, чтобы была возможность показать его новое творчество в правильном формате.

У нас с технологиями в последний раз экспериментировали Федор Бондарчук, снявший свой «Сталинград» в формате IMAX, и Николай Лебедев, под чутким руководством «ТриТэ» представивший зрителям такой хоккей в «Легенде № 17», каким бы очень хотелось увидеть баскетбол в «Движении вверх». Вспомним также про пересечение Лебедева и формата IMAX в предстоящем «Экипаже». Кстати, эти редкие работы

(тоже с трудом, но все же существенно меньшим и отнюдь не сизифовым) удостаиваются желаемого числа сеансов в кинотеатрах.

Но это все не про конкурс «Кинотавра». Фестиваль идет своим путем – каким может, в силу отведенного бюджета и предлагаемых на отбор киноработ. Спасибо ему, что продолжается. И все же до конца пока непонятно, зачем смешивать понятия и заигрывать с конъюнктурой, требующей кассовых успехов от современного российского кино во всех его ипостасях. Продолжив активно поддерживать дебютантов, киносмотр якобы переориентировался на прокат. По крайней мере, так заявляется, но на деле похвастать, в общем-то, нечем.

В прошлом году на большие экраны попало десять из четырнадцати картин юбилейного «Кинотавра». Половина из добравшихся до кинотеатров картин вышла в широкий прокат, но не снискала там славы. С ограниченным выпуском тоже оказалось не все ладно – даже чувствующий себя очень уверенно в этом сегменте дистрибьютор Premium Film не добился успехов с «Дураком». Впрочем, «Кино про Алексеева», выходившее всего на 30 копиях, собрало лишь немногим меньше, чем «Как меня зовут» или «Еще один год», у которых в активе было более 100 экранов. А самой кассовой работой оказалась не замеченная жюри комедия «Ч/б», собравшая в итоге 24 миллиона рублей. Результат уровня оскаровского лауреата «Она» в нашем прокате. Нынче уже выпустились «Пионеры-герои», заработав лишь один миллион рублей. И большинство представителей случившейся в этом году на «Кинотавре» сборной солянки едва ли ждет заметно лучший результат.

За исключением фильма «Про любовь» Анны Меликян, удостоившегося и главного приза, и приза кинопрокатчиков. В картине есть профессионализм, как ни рассказывала бы сама режиссер, что сняла картину в перерыве между серьезными работами, есть технология – сымитировать современные социальные медиа тоже надо суметь, есть пошлость, есть угрюмость, томность, авторское начало и даже некоторый патриотизм. Хотя последнего гораздо больше в «Родине» Петра Буслова, пока не обузданной продюсерами и дистрибьютором. Вот, собственно, два перспективных фильма, показанных по счастливому случаю в один сочинский день. Все остальное – от непрокатного. Нетехнологичного. Неоромантического. Неонигилистического. И по большей части (да, да, «а судьи кто?») непрофессионального.

А «Кинотавр»… Стремясь угодить неизвестно какому зрителю, можно прийти в итоге к объединению российского кино исключительно по территориальному признаку – от тех создателей, чьи фильмы не взяли на Каннский кинофестиваль. ◆

LIFE
MENU

ПЯТЬ ЭКРАНОВ ОДНОГО ЗРИТЕЛЯ

Кино в окружении конкурентов

Конкуренция с традиционным кинопоказом меняет не только экономику, но и все другие сферы взаимодействия создателей, распространителей и потребителей кино. В дискуссии на эту тему, организованной фестивалем «Кинотавр», приняли участие специалисты по маркетингу группы Mail.ru Ольга Рогова и Алена Степанова, генеральный менеджер YouTube (Россия) Юлия Анфилова, генеральный директор компании «Невафильм» Олег Березин, президент Гильдии неигрового кино и телевидения Евгений Григорьев, программный директор фестиваля «Движение» кинокритик Стас Тыркин, продюсер и президент кинофестиваля «Кинотавр» Александр Роднянский. Модератор «круглого стола» — Анна Гудкова, куратор питчингов «Кинотавра», руководитель проекта «Культбюро».

Анна Гудкова. Мы хотим поговорить о том, каким образом меняется аудитория, развиваются технологии и что, собственно, происходит там, куда кино еще по ряду причин в России не добралось. Я бесконечно благодарна спикерам, которые представляют здесь крупнейшие российские и мировые компании, работающие в Интернете (Google, YouTube, Mail.ru, «Одноклассники»). Наши продюсеры пока не вполне освоили язык взаимодействия с онлайн-интернет-сетями, кабелем и другими экранами. Не всегда понимают, что без этого мы теперь фактически не коммуницируем с аудиторией, которая молода, а по-прежнему используем инструменты, устаревшие в момент их применения.

Ольга Рогова. Хочется обратить ваше внимание на некоторые интересные данные о поведении западной публики, которая немного прогрессивней российской.

Это позволит понять, каким образом и в каких местах мы можем взаимодействовать с реальной аудиторией, которая потенциально будет пользоваться нашим контентом. Эти люди сегодня не выпускают из своих рук смартфоны, много раз в день выходят в Интернет. Они не расстаются вообще ни с какими гаджетами, в которых есть доступ к визуальным продуктам. Не просто находятся в контакте с виртуальным миром – они живут в этом пространстве. Постоянно что-то ищут в Интернете, причем не только в перерывах между просмотрами, к примеру, фильмов, но и во время их демонстрации. Звонят друг другу, что-то пишут, ищут дополнительный мультимедийный контент – смотрят обзоры, отзывы, оценки на те самые фильмы, сериалы, шоу, которые в данный момент просматривают. Одновременно спрашивают мнение друзей, делятся с ними этой информацией. Аудитория сама хочет знать о вашем произведении нечто большее, чем видит на экране. И это для нее очень важно.

Вдумайтесь в эту цифру: сегодня в России каждый пятый обладатель смартфона, используя Интернет во время посещений кинотеатра либо просмотра телевизионных программ, одновременно взаимодействует со своими соцсетями и пытается что-то из них получить. Нам кажется неправильным и даже опасным, зная новые формы потребления контента аудиторией, не учитывать это обстоятельство.

В России продюсеры в основном прибегают к помощи соцсетей либо на этапе промотирования, либо уже проката, во время постпиара контента. Но мы хотим сделать акцент как раз на моменте создания фильмов и сериалов, даже возникновения самой их идеи. Будущие зрители могут вам дать много классных инсайтов, которые лягут в основу еще не написанных сценариев, и на этом этапе в ваш контент начнет вовлекаться его будущая аудитория. В нашей стране уже есть примеры, которыми можно гордиться, на которые можно начинать ориентироваться.

Алена Степанова. «Особо опасен» – фильм, который знают все. С ним случилась очень интересная история. Создатели выбрали вирусное видео как формат взаимодействия с аудиторией, социальными сетями. Это видео попало в хроники новостей как реально существующая история. Его сняли ребята из московского агентства «Аффект». Если не ошибаюсь, за неделю это видео набрало 11 миллионов просмотров по всему миру, а сам фильм по сборам занял восемнадцатую строчку в кинопрокате США. Он обогнал такой блокбастер, как «Загадочная история Бенджамина Баттона». Все это стало возможным именно благодаря соцсетям. Нигде сегодня такого эффекта, как распространение в соцсетях, вы не получите.

Фильм «Голодные игры» – вымышленный фантастический мир. Здесь создатели выбрали другую механику. Они создали в Интернете, в Web и в DGTL-среде представительство целого вымышленного государства, которое сами и придумали. Вы можете зайти на этот сайт и посмотреть манифест, какие-то интересные вещи, которые происходят

в несуществующем государстве. Каждый пользователь чувствует себя его жителем. Это очень интересная DGTL-история, невероятно популярная, зарабатывающая кучу призов на международных креативных фестивалях.

Еще один сюжет – фильм «Хотел бы я быть здесь» – такое индикино. Само его производство является только частью большой DGTL-истории. Создатель проекта Зак Брафф – большой мечтатель, который намеревался снять фильм. Он попросил своих фанатов немножко сброситься. И более 46 тысяч его поклонников сделали взносы. Средний чек был примерно 66 долларов. Они собрали более трех миллионов долларов. Таким образом фильм стал возможным. Его благодарный создатель положил историю сбора этих денег в основу сценария, где главным лейтмотивом, собственно, и является желание найти эти деньги.

Те, кто инвестирует в будущий кинопродукт, получают больше промоматериалов, возможность попасть на премьеру фильма, первыми участвовать в автограф-сессии, имеют доступ к другим дополнительным бонусам. Что касается постпродакшн, там существует большой портал, где ты можешь узнать информацию о героях, о том, как создавался этот проект. Люди в Инстаграме делились своими яркими впечатлениями – и все эти моменты механически отображались на сайте. Для многих это была своего рода их минута славы.

Наша площадка ok.ru принимала участие в возникновении и промотировании многих подобных проектов, которыми мы очень гордимся.

Ольга Рогова. Года четыре назад все началось с небольшого конкурса историй в «Одноклассниках», которые насчитывали на тот момент порядка 40–45 миллионов ежедневной аудитории. Люди прислали нам свои истории. Была выбрана одна, которая легла в основу сценария. И был снят фильм «Одноклассники.ru: НаCLICКай удачу». Промокомпания на этапе его создания и до его проката действовала в социальной сети очень активно. Была сформирована специальная группа, которая набрала больше миллиона пользователей и выкладывала различные бэкстейджи, ролики, какие-то другие виды деятельности от звезд. Появились индивидуальные страницы героев. Причем это было очень ненавязчиво сделано. Для Петра Федорова, который играет в фильме, мы придумали аккаунт «безработный копирайтер из Москвы». Пользователи реальную работу предлагали этому герою, писали ему: «Там можно расклеивать объявления, позвони мне по этому номеру». Они максимально вовлекались еще до выхода фильма на экраны. Им хотелось посмотреть это долго ожидаемое кино. И конечно, они пошли в кинотеатры. Параллельно с прокатом мы устроили большой конкурс и за несколько дней получили порядка 45 тысяч фотографий зрителей на фоне афиши. Также был большой постпиар. Этот фильм стал показательным и во многом учебным для нас.

Четыре года так или иначе шла работа с новой аудиторией. Мы искали то, что ей было интересно. Меценатский проект «Дисней» на

нашей площадке искал режиссеров и актеров для своих новелл. Тоже успешно. Причем там были очень сложные задания. Нужно было на камеру читать определенные произведения либо выполнять дополнительные задания, для того чтобы пройти довольно трудоемкий кастинг.

Еще одна совсем свежая и удачная история, которая также вышла на экраны, – «А зори здесь тихие…». И здесь вовлечение пользователей проходило еще до проката. В преддверии 9 Мая мы зазывали пользователей в кинотеатры, просили их сделать фотографии с именами своих бабушек, теть, прабабушек – тех, кто участвовал в Великой Отечественной войне. Таким образом собрали библиотеку фотографий с именами героев женщин. «Моя бабушка воевала» – так называлась акция. И вызвали у пользователей Интернета интерес к этой экранизации.

Следует признать, что работники телевидения идут на шаг впереди, чем люди кино. Они более гибкие, оперативнее работают с аудиторией, их очень много в соцсетях. Например, к выходу второго сезона сериала «Молодежка» у нас была большая викторина, финалом которой стал онлайн-видеочат с героями сериала прямо в соцсети. Пользователи за час задали 63 тысячи вопросов, а герои «Молодежки» за этот час собрали больше смотрящих, чем вмещает спорткомплекс «Олимпийский». Перед запуском второго сезона аналитики телеканала СТС, где этот сериал идет, естественно, прогнозировали его рейтинг. И было приятно, что он на практике оказался гораздо выше прогноза.

Алена Степанова. Социальные сети – это явление, которое уже нельзя игнорировать. Вы можете не только использовать саму механику социальных сетей, но и привлекать аудиторию для создания своих кинопроектов.

Анна Гудкова. Мы покупаем за какие-то совершенно бешеные деньги рекламу на телевидении, а потом возникает вопрос: где же те люди, которые должны на наш фильм прийти, где та молодая аудитория, которую мы так жаждем? Сейчас я хотела бы попросить Олега Березина прокомментировать услышанное, рассказать о том, с чем мы уже сталкиваемся и что нас ждет, если мы не заметим того, что так быстро происходит.

Олег Березин. Хочу вернуться к идее экранов. На самом деле я насчитал три, а не пять экранов. Это экран для коллективного просмотра и сопереживания – привычный кинотеатр и экраны на площади, в открытых пространствах. Второй тип экранов – для группового семейного просмотра, чаще всего дома, с компанией, с семьей. Это может быть и экран телевизора, экран ноутбука для просмотра в групповом формате, а следовательно, это будет особый тип восприятия. И наконец, персональный экран, когда мы смотрим индивидуально. Причем можем сидеть в большом кинозале, но будем персонально переживать то, что происходит на экране.

Еще один возникающий в этой связи момент. Мы говорим о разных размерах экранов с точки зрения потребительской функции. Для

производителей фильмов это очень важный аспект, на котором необходимо акцентироваться. Мы прожили достаточно длинный период, когда фильм снимался в универсальном формате. Он выходил в кинотеатре, затем на телевидении, потом, условно говоря, на маленьком DVD-плеере его можно было посмотреть. И это был один и тот же фильм. Какие-то картины лучше шли в кинотеатрах, какие-то на DVD. Потом стали замечать, что, оказывается, «Гравитация» лучше смотрится в зале IMAX, а какая-нибудь хорошая драматическая история – лучше дома. Мне тоже как-то приятнее ее смотреть в небольшой аудитории.

Сегодня мы подходим к очень интересному, на мой взгляд, этапу. Уже пять-десять лет переживаем период дифференциации: экраны разные и контент стал неоднозначным. Кроме того, и кинотеатры стараются оторваться от телевизионного просмотра. Делают экран все больше, звук все четче, объемнее. Телевидение находит свои форматы и ресурсы, понимает, что «Интерстеллар» не будет пользоваться популярностью в сетке Первого канала.

Новые медиа, которые используют в основном смартфоны, планшеты, в персональном устройстве коммуникации находят свои форматы, свои короткие фильмы, небольшие ролики. В результате возникают, в общем-то, три независимые индустрии, производящие каждый свой контент.

Следующий шаг – все становится цифровым, и кинотеатры тоже. Отсюда начинается конвергенция всех трех экранов в одно целое – в мультиэкранную систему потребления контента. И здесь уже появляются первые звоночки того, как все это будет работать вместе. И действительно, телевидение уже хорошо дружит с персональными устройствами не только через социальные сети, но и создавая собственный контент. У нас, по-моему, СТС запустило механизм, когда вы можете не только смотреть фильмы, футбол, но и при этом синхронно

с тем, что происходит на экране, видеть еще какую-то дополнительную информацию, статистику, узнать, кто забил гол, посмотреть видеоповтор. Вы, таким образом, воспринимаете контент одновременно с двух экранов. То же самое возникает и в кино.

Например, в компании «Дисней» есть целое направление, когда на основе снятого мультфильма создается специальная версия для кинотеатра и второго экрана. Многие зрители сидят сегодня в кинозале и наряду с тем, что происходит на экране, поглощены своими мобильными устройствами. И все счастливы. Очень важно, на мой взгляд, понимать, для чего снимается фильм, как он будет потребляться. Все хотят снять фильм для большого экрана, хотят, чтобы он широко показывался по всему миру, но при этом возникает ситуация, когда, контролируя все производство своего фильма через маленький экран, даже айпад, сегодня есть и такие технологии, режиссер очень сильно удивляется, когда видит его потом на большом экране. Там все выглядит совсем по-другому. И соответственно бывает обратная ситуация, когда мы снимаем очень красивый фильм для большого экрана, а потом его смотрим на айпаде и не считываем половину смысла, который в нем заложен.

Вот вчера в конкурсе короткого метра был фильм «Пирожки». Я обратил внимание на один кадр, там есть жуткие следы крови и по этому следу стекает маленькая капелька. Камера за этим следит. Очевидно, режиссер что-то хотел нам сказать. Но я убежден, что зритель, который будет смотреть его на айпаде или на айфоне, даже не увидит этой капельки, потому что возможности человеческого глаза ограничены.

Помимо всех коммуникационных особенностей очень важно понимать, как фильм будет восприниматься. Согласитесь, если посмотреть «Левиафан» на мобильном телефоне, это будет совсем другое произведение. Все это, на мой взгляд, закончится появлением нового типа контента, который специально будет сниматься для разных

видов экранов. Будет больше крупных, меньше общих планов, какие-то другие психологические и художественные акценты. В будущем, наверное, появятся такие мультиформатные вариации. Но очевидно, что контент будет подстраиваться под тот способ просмотра, на каком типе экрана мы его смотрим.

Анна Гудкова. Если продюсер, создавая фильм, не думает о том, как устроена его аудитория, в каком контексте она смотрит кино, с кем, на чем, то это автоматически означает, что человек, сидя дома, может в Интернете посмотреть любую картину. Если он сидит в кинотеатре, то одновременно лезет в Фейсбук. Для того чтобы переломить эту ситуацию, продюсер должен предвидеть все то, чего может захотеть потенциальная аудитория. Я смотрю сейчас на зал и понимаю, что наши продюсеры по-прежнему живут во вчера, а завтра будут с удивлением спрашивать: «Где деньги? И почему нас никто не любит и наши фильмы не смотрит?»

Юлия Анфилова. Мне лично очень не хватает кино на YouTube. Это площадка, где любой автор, который хочет снять себя на видео, может стать популярным и богатым благодаря своей популярности. YouTube, собственно, и стал таким феноменом. Есть такое понятие в экономике: барьеры входа на рынок. YouTube сильно опустил барьер этого входа для человека, который хочет снимать кино или телевизионные программы. Он позволил любому человеку с нулевыми затратами выйти «в люди» и сделать свой канал, свою программу, свой фильм. Найти аудиторию, которой это будет интересно.

Люди, с которыми мы сейчас имеем дело, по-настоящему активные, они уже не хотят смотреть только то, что им дают. Предпочитают выбирать и сами участвовать в создании контента. Постоянно им обмениваются. В тот конкретный момент, когда человек смотрит фильм по телевизору или в кинотеатре, он хочет узнать что-то большее про актера, про сценариста, актеров. Всего за десять лет существования революционный видеохостинг YouTube превратился в отдельные медиа и даже в культурный феномен. Его авторы, заработок которых строится на продаже рекламы и на интеграции брендов, обращают их к своей аудитории, объясняют, почему это делают. Аудитория совершенно нормально к этому относится, она восприимчива к рекомендациям.

Кроме того, аудитория YouTube международная, но больше 60 процентов просмотров видео здесь приходит не из той страны, в которой живет автор. Даже если речь идет о профессиональном, киношном контенте. У нас есть канал «Мосфильм», больше половины просмотров его фильмов на YouTube не в России. В сущности, это вообще на сегодняшний момент поисковик. Когда люди узнают о том, что выходит новое кино, они заходят на YouTube и сначала интересуются, что про это кино там есть. Вы можете получить обратную связь со своей аудиторией, выпуская какую-то информацию о вашем фильме. Вы можете узнать, кто ваше видео смотрел – мужчина или женщина, мальчики или девочки, где они живут, в какое время, сколько времени потратили. Вы

можете подумать, что ваш фильм создан для юных девушек, стараетесь фокусироваться на том, что будет им интересно. А на самом деле может оказаться, что картину смотрят, скажем, взрослые дядьки. Но, для того чтобы это использовать, об этом нужно знать.

Самая главная наша гордость – как раз авторы YouTube, люди, которые благодаря этому ресурсу стали знаменитыми, умеют слышать аудиторию. И если говорить о каком-то взаимодействии киноиндустрии с индустрией онлайн-видео, я бы очень рекомендовала пообщаться с такими людьми. Проходит время, и они взрослеют, появляется новая публика – ни на кого не похожая. Если неизвестный человек собирает многомиллионную аудиторию своим записанным на телефон видео, то почему нечто подобное не могу сделать я? Это и есть то самое отсутствие барьеров входа. Оно позволяет открывать совершенно новые таланты, новые возможности и новые формы взаимодействия.

У нас есть прекрасный пример Жоры Крыжовникова, который благодаря YouTube вышел на большую кинодорогу. Он снял короткометражный фильм, который увидели продюсеры будущего фильма «Горько!». Они сразу решили, что им нужен именно этот режиссер.

Если раньше мы готовы были читать, то сейчас нам проще послушать, посмотреть.

Анна Гудкова. Это спорная вещь. Но я могу сказать, что ТНТ нашло своих сценаристов среди блогеров. И очень много кого они держат на зарплате в качестве штатных драматургов, обнаруженных ими через Интернет.

Александр Роднянский. Мне кажется, сама по себе постановка вопроса про Интернет опоздала. Мы уже давно живем в этом мире. У меня есть ощущение, что мы говорим совершенно на разные темы. Я полагаю, что все последнее десятилетие мы прожили в эпоху Web 2.0, когда тот, кто хочет, создает свой контент, выкладывает его на YouTube или на другие платформы. Проблем нет. Понятно, что здесь есть гигантское преимущество интерактива. С таким же успехом можно утверждать, что рейтинги на телевидении диктуют его творческие и содержательные тенденции, хотя подавляющее большинство здесь выступающих с этим не согласны.

Три разные темы, о которых мы сейчас говорим, могут быть обсуждены совершенно по-разному.

Первое. Милые девушки обсуждали способы коммуникации, или, говоря проще, возможности продвижения кинофильмов к потенциальному потребителю, к своей аудитории в новых обстоятельствах. Все-таки, когда мы размышляем о кинематографе или о телевидении, мы говорим об историях, способных заставить зрителя сопереживать, быть вовлеченными, идентифицировать себя с героями. Заставлять людей плакать, смеяться, думать. Жить в этом придуманном авторами пространстве. Конечно, это дело не любителей, с чем мы уже неоднократно сталкивались. Надо сказать, что и Жора Крыжовников, которого теперь приводят как пример по любому поводу, закончил ГИТИС у Марка

Анатольевича Захарова, прежде чем сделал свой короткометражный фильм и опубликовал его в онлайне. Он – профессиональный человек.

Традиционная модель, в которой мы все до сих пор существуем, делается таким образом, что картины финансируются именно для демонстрации на большом экране. Затем они как-то продвигаются. В этих обстоятельствах можно обсуждать и вирусную рекламу, и различные сообщества в социальных сетях, то, чем уже занимается сегодня любой продвинутый продюсер. Все это важные вещи.

Второе – количество экранов. У Олега Березина прозвучала любопытная концепция трех экранов. А я делю их всего на два – большой и малый. Таким образом, мы сначала их сократили с пяти до трех, а затем и до двух – в моем понимании. Когда мы говорим о технологиях, то не забываем, что они имеют тенденцию постоянно развиваться. Может появиться и седьмой, и восьмой экран, но сами технологии не более чем платформа. По способу восприятия большой экран вообще аттракционное зрелище, которое как раз и позволяет фильмам существовать. Нынешняя революция была обозначена появлением «Аватара», который по телевизору воспринимается не так, как в кинотеатре, а совершенно иным образом. Я знаю замечательных режиссеров, которые слышали об «Аватаре», но, посмотрев его по телевизору, удивились: «О чем, собственно, говорят все эти люди? В общем, это обычное скромное кино. Сказка». Проблема в том, что на малый экран мигрировали десятилетиями доминировавшие в кинотеатрах все замечательные жанры. Я имею в виду прежде всего драму, мелодраму, шпионские, исторические фильмы… Да какие угодно. Они превратились в сериалы. Вот малый экран и продиктовал свою форму взаимодействия.

Мы живем в период, когда меняется еще и формат высказывания. То, что раньше было двухчасовым фильмом, сегодня появляется в виде десятичасового. Происходит второе рождение американского романа. Потому что в два часа требовалось вмещать и жестко структурировать свои истории, а теперь героев можно помещать в истории, длящиеся десятилетиями.

Иными словами, эта революция уже происходит, а наша традиционная система координат, вернее, сама ныне действующая модель производства кино не справляется с идущей трансформацией. Она не справляется и в Европе, потому что ключевым преимуществом американской системы координат является наличие платного кабельного телевидения, которое, собственно говоря, и стало родиной первоклассных сериалов. В эфире вы найдете, может быть, всего один-два значимых сериала последних лет, которые свободно путешествуют через технологические границы.

Мы находимся в новой системе координат, которую, мне кажется, интересно обсуждать, поскольку Интернет диктует изменение самой модели нынешнего существования кинематографа. Давайте вспомним проблему пиратства или свободного доступа к контенту. Сегодня мы можем увидеть абсолютно все то, что существует в онлайне.

Свободно и легко. Я даже не могу сказать о нашем печальном опыте с «Левиафаном», когда примерно 10 миллионов человек посмотрели картину в Интернете за несколько недель, что было, наверное, хорошо для фильма, но плохо для той модели, в которой мы его создавали. Мы-то, как вы понимаете, вкладывали деньги с надеждой их вернуть. Но, к сожалению, с этой точки зрения возмещение затрат не получается, как и у огромного количества наших коллег.

Я сейчас говорю не о том, что выкладывается в YouTube, и не о том, как жизнь меняет жанры. Понятно, что короткие трех-пятиминутные истории значительно более пригодны для мобильных устройств или в поездке, или в момент остановки в пробке в Москве. Но мы же находимся на кинофестивале, на котором так или иначе традиционно собираются люди, мечтающие о производстве именно театрального зрелищного контента, способного снабдить людей дополнительным жизненным опытом, эмоциональными переживаниями. Мы уходим из той системы координат, когда государство или общество через систему фондов, либо частные инвесторы, либо сами авторы на деньги пап и мам или продавая дома и закладывая квартиры финансировали контент в надежде вернуть деньги через всевозможные технологии. Все они надеялись продать как можно больше билетов в кинотеатрах, права на телевидение и вторичные платформы. Сначала это были видеокассеты, потом DVD, а сегодня VoD.

Теперь мы настоятельно переходим к модели авансирования. Как она будет функционировать, мне пока совершенно непонятно, но это вопрос выживания всей индустрии. Понятно, что если у вас есть кабельный или телевизионный канал а-ля HBO, то это один вариант. Сценарии пишут все кто угодно, но «Игру престолов» придумал именно Джордж Мартин. Равно как трудно заменить Дэвида Бенеоффа и Дэниела Уайсса, которые ее делают. Вот проблема, которую создал онлайн. Надо бесконечно поставлять новый контент, даже в тот момент, когда с этим не справляются его авторы.

Я с абсолютным уважением отношусь к возможностям рекрутирования талантов в онлайне, но это не ответ на вопрос о качестве продукта. Оно, безусловно, будет поддержано в тот момент, когда мы наконец определимся с системой выживания кино в онлайне. В тот момент, когда поймем, что свободный доступ захватил практически все и уже пора исповедовать жестокую систему наказательных мер. Собственно, мы все это и исповедуем. Но как найти ту модель, которая позволит защитить интересы и тех, кто хочет посмотреть фильм сразу. Вот вышла в воскресенье на HBO «Игра престолов» – как, не ожидая возможного скачивания фильма в понедельник, посмотреть его сразу? Как это сделать? Вот вопрос.

Анна Гудкова. Этот разговор настолько назрел, что мы пытаемся, как режиссеры-дебютанты, в один полуторачасовой слот впихнуть весь комплекс вопросов, который у нас накопился по поводу Интернета. С одной стороны, он поставляет кадры, с другой – меняет контент, который

создают профессионалы, с третьей – заставляет его быть другим и учитывать вновь открывающиеся обстоятельства. А еще лишает профессиональную среду средств к существованию.

Юлия Анфилова. YouTube получил такое масштабное развитие в тот момент, когда открыл монетизационную платформу, дал возможность профессионалам зарабатывать. У нас теперь есть огромное количество телевизионных компаний, разного рода производителей кино, которые на YouTube зарабатывают и зарабатывают. Самые известные мультипликационные сериалы сейчас устраивают свои премьеры именно здесь.

Недавно на деньги одного очень крупного бренда, которому хотелось показать своей аудитории возможности нестандартного подхода к созданию киноматериала, должен был быть снят сериал на двенадцать серий. Там был прекрасный сценарий, отличные идеи. Он создавался специально под YouTube как некий именно брендовый контент. Профессиональные люди в этих случаях создают какие-то информационные, рекламные или иные превосходные ролики. К примеру, последний проект Анны Меликян с «Мегафоном» – это кино, такие настоящие маленькие фильмы. И это тоже путь сращивания интересов бренда и возможностей кинопроизводства.

Анна Гудкова. Дело тут необязательно в присутствии бренда, когда мы говорим о проекте «Эксперимент Five». Он сделан профессиональным продюсером Артемом Васильевым вместе с пятью режиссерами, получившими за это деньги. Там совсем не было признаков того, что, собственно, они на самом деле рекламируют. Это было просто короткое кино.

Вопрос из зала. У меня есть вопрос по поводу монстра Netflix. Как эта компания зарабатывает? Почему у нее самые низкие цены в мире? Вот она недавно пришла в Германию, там все уже стонут. Завтра появится в России, и каждый из нас тоже за восемь долларов будет смотреть все, что хочет.

Юлия Анфилова. Я считаю, что Netflix – это тоже феноменальная история. В огромной степени они очень рискнули, создали за собственные деньги то, на чем сейчас монетизируются. Это действительно огромная аудитория. Тех, кто ни к чему не привязан. Сейчас вообще – это надо постоянно иметь в виду – началась эра маркетинга. Практически все блокбастеры снимаются заранее как бы на определенную аудиторию, с пониманием ее размеров, интересов, других характеристик – того, что она ест, пьет, где гуляет, о чем думает. В России в кинотеатры еще ходят, а вот телевизор молодежь смотрит все меньше и меньше. Проекты, которые мы сейчас делаем, – не про деньги.

Анна Гудкова. Важно само взаимодействие аудиторий и понимание, что люди готовы платить за то, что́ конкретно хотят смотреть именно там, где хотят это делать. За несколько лет длительность смотрения чего бы то ни было в Интернете падает в разы. Если четыре года назад это было пять минут, то теперь – полторы минуты. Проблема состоит в том, что многие смотрят кино в метро на айфоне – к примеру, фильм «Левиафан», – и у них рождается какое-то особое – психологическое и содержательное – ощущение от него. Они совершенно не понимают, что это совсем не то, что увидели бы в кинотеатре. Но эта проблема никаким образом не учитывается при создании фильма. Никаких комментариев к этому существованию аудитории создатели пока не дают. Я не хочу сказать, что они обязаны хотя бы что-то предпринимать. Но они должны такое обстоятельство учитывать и каким-то образом страховать себя от рисков неадекватного восприятия их произведений. Важно не менять себя под мир, но все-таки понимать, в каком мире ты живешь.

Евгений Григорьев. Откуда нам брать информацию? У нас даже информационный ток внутри индустрии довольно вялый. Нам как-нибудь бы свое пространство обустроить. Будущее уже наступило, а мы не в курсе.

Анна Гудкова. Нам так нравится наше прошлое, мы так к нему привыкли. Мы как минимум знаем, как там жить, и совершенно не представляем, как вести себя в новом будущем.

Стас Тыркин. А меня интересует только эстетика. Я не согласен с Александром Роднянским в том, что технологии – это только платформы. На самом деле они очень серьезно меняют и язык кино. Мультиформатность стала велением времени, а мы – в данном случае как фестиваль – должны учитывать, как изменения времени влияют на художественное мышление. Действительно, плевать на форматы, на способы доставки. Мы идем в кино, смотрим или слушаем что-то важное достаточно долго, только если нам рассказывают какую-то интересную историю. Абсолютно все равно, в каком жанре это сделано: телерепортаж ли, телесериал или традиционное кино.

Когда я беру в конкурс фильм Романа Супера про больную страшной болезнью девочку, на которую смотреть невыносимо и по телевизору, тем более на большом экране, то прекрасно понимаю, что художественная ценность в этой картине, возможно, отсутствует. Но давайте будем честными и скажем, что и в девяноста процентах фильмов она

точно так же отсутствует. И, допустим, в увлекательном фильме Лео Габриадзе «Убрать из друзей» образность тоже не самая сильная сторона. Но я наблюдаю нечто такое, что я никогда в жизни не увижу.

Анна Гудкова. Я хотела сказать про то, что произошло на моих глазах на фестивале в Омске. Первое: фильмы проигрывали телесериалам, и главные призы тоже им ушли. Фильм-победитель был снят абсолютно по тем же принципам, что и профессиональный. Во-вторых, поражала степень эмоционального переживания, когда тяжелая правда жизни была показана на гигантском экране. Не просто на большом, а именно на гигантском. В этом случае то, что обычно тебя мучает по телевизору, было развернуто на огромном полотне. Это усилило впечатление от фильма в несколько раз. Сделало его абсолютно конкурентоспособным.

Стас Тыркин. У меня до сих пор есть вопрос: должен ли автор учитывать изменения технологий, восприятия кинообразов, в частности того, что мы видим каждый день здесь в зале, – целое море включенных айфонов? Есть люди невротического склада, некоторые критики, которые готовы чуть ли не избивать зрителей, проверяющих во время просмотра фильма Фейсбук. Но с этим уже ничего не сделаешь. Либо у всех отбирать аппаратуру на входе, либо просто смириться. Ты понимаешь, что если покажешь прекрасный фильм Алексея Федорченко в «Гоголь-центре», то наверняка будет полный зал включенных айфонов, в том числе и у художественного руководителя театра. А вот на фильме Сигарева не будет, потому что у людей откроются рты и они будут завороженно смотреть на экран.

Должны ли авторы учитывать то, что у них сильнейшая конкуренция со стороны всех вышеперечисленных платформ? Я бы не хотел, чтобы Федорченко, человек с уникальным голосом, рассказывая свои потрясающие истории, ориентировался на это. Он просто столкнется с тем, что количество зрителей будет падать неизбежно.

Анна Гудкова. Но, может быть, это будут как раз те самые зрители, которые должны смотреть его фильмы.

Стас Тыркин. Он имеет право не интересоваться зрителями вообще, поскольку не для этого снимает свое кино. ◆

«ДОРОГОЙ СТАРИК!»

Письма Перы Аташевой Сергею Эйзенштейну. 1942–1944

В 1976 году во втором выпуске сборника материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР «Встречи с прошлым» был помещен обзор переписки С.М.Эйзенштейна. В нем Галина Дмитриевна Эндзина констатировала: «Писем Эйзенштейна, сохранившихся в черновиках, фотокопиях и подлинниках, в фонде насчитывается около восьмисот. Имеется 345 писем и 29 телеграмм к матери за сорок лет – с 1904 по 1944 год. 180 писем, записок и телеграмм к Аташевой…»[1]. Из этого следует, что корпус корреспонденций Эйзенштейна, адресованных Пере Моисеевне Аташевой, – второй по объему в эпистолярном наследии режиссера.

Значителен по объему и состав писем Юлии Ивановны Эйзенштейн и Перы Моисеевны Аташевой Сергею Михайловичу. Между тем письма матери к сыну до сих пор не привлекали достойного внимания исследователей биографии и творчества режиссера, равно как и письма его жены Аташевой.

9 декабря 1934 года Гавриил Николаевич Попов, автор музыки к фильму «Москва строит метро», писал Эсфири Шуб, режиссеру фильма: «В начале ноября, в период сдачи «Метро», у нас была чудная встреча с Эйзеном и Перой (или Пэрой?). Была еда, шоколад, веселье, элегичность, прекрасные книги (у Эйзена), затем такси, дождь, фрукты и музыка, музыка и пляска (музыка «Метро», моей сюиты для фортепьяно, затем Гершвина – джазовые песни). Это уже на Хлебном, в комнате брата. Пера мне очень понравилась. Чудная девушка. О Вас вспоминала и говорила неизменно горячо, с «большим чувством» (хотя и без бокалов вообще). Было ясно, что все присутствовавшие – Эйзен, Пера и я – Вас уважают, высоко ценят за чистоту и принципиальность (сила!) в искусстве, кроме того, любят и хотят Вас поскорей видеть»[2].

←
Сергей Эйзенштейн

1. «Встречи с прошлым». Вып. 2. М., 1976, с. 302.

2. Попов Г. Из литературного наследия. Страницы биографии. М., 1986, с. 83.

Эсфирь Шуб в это время была в Турции, где снимала свой очередной фильм (к сожалению, незавершенный).

В письме композитора, приглашенного Эйзенштейном написать музыку к спектаклю «Москва Вторая» по пьесе Натана Зархи, выделим характеристику Перы Моисеевны Аташевой: «Чудная девушка». Кроме того, не может оставить равнодушным и ощущение «чудной» идиллии, хотя, как известно, всего за несколько дней до этого был убит С.М.Киров и Сергей Михайлович откликнулся на это событие воспоминаниями о Кирове в газете «Комсомольская правда» («Добить врага», 4 декабря 1934 года).

Следует напомнить также, что 27 октября 1934 года был зарегистрирован брак С.М.Эйзенштейна с П.М.Аташевой (о котором, как принято сообщать в исследованиях жизненного пути режиссера, тогда никому не было известно).

Можно счесть происходящее (сначала у Эйзенштейна на Чистых прудах, а затем у Сергея Попова в Хлебном переулке) продолжением «медового месяца». Однако этому мешает признание Перы Моисеевны той же Эсфири Шуб от 5 ноября 1934 года:

«Я сейчас – свидетель своей собственной жизни – не больше. Пожалуй, даже будет неверно сказать «собственной» жизни. Так как и формально она сейчас наполовину моя «собственная». Если можете – поймите, что, почему и *для чего*!

Все это бред, который существует реально. Я очень близка к обезьяньим вещам, после чего я перестану себя уважать, потому что для этого нельзя было так калечить себя. И если я допустила это, значит, так мне и надо.

Это все очень трудно писать. Вернее, невозможно».

Далее следует строчка о том, что Пера Моисеевна еще не виделась с дочерью Шуб Аней, и сюжет об утрате «собственной жизни» завершается:

«Приезжайте скорее, Эсфирь. Я себя чувствую очень одинокой без Вас.

Ну а внешне все прекрасно. О формальных переменах не знает ни одна душа, кроме вас…»[3]

Сопоставление этих двух писем – это контраст «внешнего» и «внутреннего» описания событий. Идиллии, если смотреть на них со стороны. И «бреда, который существует реально», если пытаться понять его изнутри.

Первая – идиллическая точка зрения – на отношения Сергея Михайловича Эйзенштейна и Перы Моисеевны Аташевой представлена в воспоминаниях Юдифи Глизер[4]. В них идиллию отношений разрушает злой гений Сергея Михайловича – его мать Юлия Ивановна. Эту линию развивают и многочисленные исследователи жизненного пути режиссера.

Попыток понять сложность отношений Сергея Михайловича и Перы Моисеевны до сих пор не предпринималось. Может быть, именно поэтому до сих пор и не публиковались, не комментировались

3. РГАЛИ, ф. 3035, оп. 1, ед. хр. 98, л. 10–11.

4. Глизер Ю. Эйзенштейн и женщины. – «Киноведческие записки», 1990, № 6, с. 127–128.

Пера Аташева

ее письма к Эйзенштейну и практически не тронут массив его писем к ней: Наум Клейман опубликовал только девять писем периода зарубежной поездки 1930–1932 годов и одно письмо более позднего времени – оно не датировано, по нашему мнению, его следует отнести к августу 1936 года[5].

Тех, кто знакомится с письмами Эйзенштейна Аташевой, не может не поразить широта эмоционального диапазона Сергея Михайловича, зафиксированного в них: здесь и исповедь на грани истерики (описание суицидального синдрома), здесь и известное самодовольство своими успехами, когда письма носят информационный характер, часто в корреспонденциях есть и насмешка по отношению к адресату, встречаются и грубые оскорбления Перы Моисеевны. Последнее порой приводило к прекращению переписки со стороны Аташевой. Так, в публикуемых ниже письмах 1942–1944 годов этот перерыв длился около девяти месяцев (с февраля 1943-го до осени того же года).

В апреле 1942 года Пера Моисеевна Аташева была вызвана из Алма-Аты в распоряжение Комитета по делам кинематографии. Уже 1 мая Эйзенштейн отправил ей письмо. Она ответила ему через неделю.

Их переписка продолжалась более двух лет – режиссер вернулся в Москву 26 июля 1944 года, чтобы начать работу над озвучанием первой серии «Ивана Грозного».

Не может не удивлять, что до сих пор эта переписка не привлекла внимания исследователей биографии и творчества Эйзенштейна. В результате фактическая сторона эвакуации режиссера в Алма-Ату, условий его пребывания в Казахстане, перипетий работы над последним его творением подменяется разного рода домыслами, легендами и фальсификациями.

5. См.: «Киноведческие записки», 1997/98, № 36/37, с. 220–241.

На съемках фильма «Иван Грозный»

Приведем только один пример. В самой объемной отечественной монографии о творчестве режиссера есть такой пассаж: «А 14 октября «Мосфильм» был эвакуирован. В дневнике крупно красным карандашом записано: «14/X.41 в 6 часов утра уехали в Алма-Ату…» В длинном товарном составе, заполненном киноаппаратурой, реквизитом, папками с делами и даже декорациями снимающихся картин, Эйзенштейну был предоставлен вагон для вывоза его библиотеки»[6].

Представить себе, что в панике, охватившей Москву в середине октября 1941 года, кому-то мог быть предоставлен вагон для вывоза библиотеки (да у Эйзенштейна и не было такого количества книг), невозможно. Письма Аташевой рисуют реальную картину того, что случилось. От студии шли поезда с декорациями, техническим оборудованием и т.п., но это происходило значительно позже, когда было точно определено место перемещаемых из Москвы в глубокий тыл кинематографических учреждений и студий. В частности, 11 ящиков с книгами и личными вещами Сергея Михайловича в вагоне, выделенном для «Мосфильма», удалось отправить только в мае 1942 года.

Публикуемые впервые письма П.М.Аташевой С.М.Эйзенштейну позволяют уточнить и другие очень важные для Сергея Михайловича события. Прежде всего, речь идет о дате смерти его любимого ученика Валентина Кадочникова. Она стала центральным лейтмотивом поэмы В.Луговского «Город снов». В поэме доминирует образ лютой зимней стужи. Становится понятно, что это не только поэтический образ, но часть реальности – Кадочников умер в начале декабря 1942 года.

Письмо и телеграмма Аташевой позволяют понять и обстоятельства доставки в Москву и передачи в ЦК письма Эйзенштейна первому зрителю страны о сроках работы над фильмом «Иван Грозный».

6. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая. 1930–1948. М., 1988, с. 221.

В этих корреспонденциях много и других ценных свидетельств, в том числе о жизни Москвы военных лет.

Письма и телеграммы П.М.Аташевой за 1942–1944 годы, адресованные С.М.Эйзенштейну, хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде С.М.Эйзенштейна (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624). Можно с уверенностью утверждать, что корпус корреспонденций Аташевой за этот период сохранился практически полностью – отсутствует только одно письмо (в архиве имеется конверт со штемпелем «12 6 42», л. 15).

Последовательность корреспонденций восстанавливается по авторским датировкам и по содержанию (при описании архива она не была соблюдена). Авторские датировки сохранены; если они отсутствуют, то дата дается публикатором в начале письма в квадратных скобках. При воспроизведении текста сохраняются все особенности авторского написания (к примеру: «готель» – калька с английского hotel и другие случаи). Когда в тексте встречаются иноязычные вкрапления, перевод дается следом в угловых скобках. Когда слова в авторском тексте сокращены, сокращения восстанавливаются в квадратных скобках. Исключения сделаны для описи вещей Эйзенштейна, посланных Аташевой в Алма-Ату, помещенной в комментариях. Телеграммы воспроизводятся без исправлений и дополнений.

Сергей Эйзенштейн и Михаил Ромм. Кинопробы к третьей серии фильма «Иван Грозный». Алма-Ата

Владимир Забродин

[14 мая 1942 года]

Дорогой Старик!

Сегодня (14/V) первый раз была у Вас[1]. В квартире даже тепло и мало отклонений от обычного. Зато в кухне как будто после погрома – старушки очень торопились[2]: даже посуда грязная стоит.

Почти все нашла, кроме журнала с историей театра[3] и статей 4-ое, стыка и о Чаплине[4] – но не сомневаюсь, что найду и их.

Ю.И. была у меня, она очень худая, а в остальном бодрее вас и меня. Денег ей, конечно, сейчас надо много, чтобы жить почти сытой – 1.500 р. в месяц стоят кило картошки и кружечка молока, если их покупать через день.

Конечно, мы приехали уже к лучшим дням – все люди, пережившие эту зиму в Москве, постарели лет на 5. Много опухших и очень белолицых людей – это иждивенцы, без столовых и распределителей. Остальные живут, как вы, в Алма-Ате. А вы бы в Москве жили просто замечательно. Это несомненно. Но денег надо столько, что кружится голова, – 4 тысячи на двоих это минимум. Но повторяю, именитые люди живут просто здорово. Приедут расскажут сами. В общем сеттльменты[5].

Мы решили так с Ю.И., что все, что она считает ценным, – посуда и пр., она берет к себе. Все остальное сложим в спальню и библиотеку – Гуревич[6] говорит, что очень трудно ручаться за целость всего на такой длинный срок.

Положили в чемодан все материалы по «Грозному», кот[орые] были на столе, – вдруг пригодится. Халат нашла только один. Туфель никаких. Рубашки пойдут в ящиках с книгами. И пришлю вам белье летнее, одеяло и настольную лампочку из спальни. «Гроздья гнева» у Филиппова[7].

Я – в Комитете и в филиале Центр[альной] студии[8] – девяткой за все. Но все равно хорошо – все-таки воздух настоящий.

Бомбить пока не бомбят, но сильно этого ждут. Лично у меня все очень неважно. Мать без прописки до сих пор, хлеба не хватает на двух, квартира по-прежнему занята дворником – стоят знамена и ведра с лопатами, вонь, грязь – полный букет.

Сжег, сволочь, все лучшее, напр[имер] Хемингуэя на англ[ийском] языке.

Видела «Диктатора»[9].

5 раз!!! Это совсем новый Чаплин и очень по-новому трогательный.

Мика[10] приедет, подробно вам расскажет.

Видела «4 сына» и «Man hunt»[11], обе антифашистские – интересно очень.

Видела «Триумф Воли»[12] – гитлеровский фильм – очень страшно.

Видела ам[ериканскую] хронику – учебную воздушную тревогу из Нью-Йорка и т.п. Ничем она не лучше нас.

Слушала Гилельса и Флиера[13]. И очень все время занята (конец предложения неразборчив. – *В.З.*).

Вам привет от Долидзе[14], он Вам уже давно с кем-то послал ящик мандаринов и лимонов и волнуется, дошло ли? Напишите ему в Тифлис – стоит труда.

Кстати – приехал ли Слиозберг[15] и привез ли?

Ох, как здесь все важно и трудно.

Гоняйте старуху[16] за какао и пользуйте каждую оказию для посылок. Ю.И. к Вам ехать совсем не хочет – я ей дам семян – будет разводить огород – вся Москва это делает.

Как Вы переселились[17]?

Что нового у Вас?

Как работа?

Как здоровье?

Пишите мне на адрес Комитета.

Привет Вам от Ахушкова[18] – совсем стал белый и скелет.

И от Вали[19], худой как щепка.

А я, конечно, по-старому не сдаюсь и пользуюсь большим успехом на улицах – мальчишки кричат – вот бы на сковороду!

Но думаю, что, когда перееду из готеля (так в оригинале. – *В.З.*) «Москва» домой, дело пойдет быстро, но на Кисловьский лад[20].

Ну вот, в основном как будто все.

Ящики уже стоят у вас в квартире, и завтра начнем их наполнять. Вагон идет на днях.

Кроме того, кое-что из книг захватит Трауберг[21], что именно я вам напишу.

Тисс[22] душу из меня вынул, все требует своего Ван Гога – где он?

Крепко Вас целую.

Жду приказаний и весточки от Вас, дорогой Старик.

ПАт

Привет Софе с сыном[23] и Козинцеву[24]. Ей Любовь Михайловна[25] шлет постельное белье.

Скоро ей напишу, сейчас нет времени совсем. Не призван ли Юра?

Гинцбург[26] летит в Ленинград 20-го мая.

П.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 1–5.

При описании в архиве листы письма были расположены неправильно. Определить последовательность текста позволяет нумерация страниц П.М.Аташевой: 1–9.

1 Речь идет о квартире Эйзенштейна на Потылихе, которую он покинул 14 октября 1941 года, получив распоряжение эвакуироваться в Алма-Ату.

2 Имеются в виду домработница Сергея Михайловича тетя Паша (Прасковья Петровна Заборовская), которая после отъезда Эйзенштейна осталась в его квартире, но затем просила отправить ее в Алма-Ату, после чего квартира была опечатана, и, скорее всего, мать Сергея Михайловича – Юлия Ивановна (в дальнейшем в письмах – Ю.И.).

3 Поскольку в следующем письме Аташева утверждает, что журнал можно найти в библиотеке Алма-Аты, то речь идет об одном из отечественных изданий. Можно предположить, что имеется в виду статья Эйзенштейна «Средняя из трех» («Советское кино», 1934, № 11–12, с. 54–83), в которой большое место занимает рассказ автора о театральном периоде своей художественной деятельности.

4 Перечислим публикации Эйзенштейна, о которых идет речь: «Кино четырех измерений» («Кино», 27 августа 1929 года), «Нежданный стык» («Жизнь искусства», 1928, № 34, с. 6–9), «Хэлло, Чарли» («Кино», 17 апреля 1939 года).

5 Слово «settlement» здесь надо понимать как «европейский квартал в колонии».

6 Гуревич А.М. – директор «Мосфильма».

7 Речь идет о том, что роман Джона Стейнбека «Гроздья гнева» следует спрашивать у Федора Ивановича Филиппова (1911–1988) – ученика Эйзенштейна (защитил диплом в 1936 году). Его характеристику как студента учитель дал в лекции 29 мая 1935 года (см.: «Киноведческие записки», 2004, № 68, с. 151–153).

8 Вероятно, имеется в виду административный филиал алма-атинской Центральной объединенной киностудии.

9 О фильме «Диктатор» Эйзенштейн написал статью «Диктатор». Фильм Чарли Чаплина», напечатанную в газете «Кино» 27 июня 1941 года и перепечатанную на следующий день с сокращениями в «Комсомольской правде».

10 Речь идет о кинокритике и сценаристе Михаиле Юрьевиче Блеймане (1904–1973). Весьма выразителен его беллетризованный портрет Эйзенштейна, см.: Блейман М. Конь Ивана Грозного. Рассказы о кинорежиссерах. М., 1974, с. 5–12.

11 Имеются в виду фильмы «Четыре сына» (Four Sons, 1940, режиссер Арчи Мэйо) и «Охота за человеком» (Man Hunt, 1941, режиссер Фриц Ланг).

12 Triumph des Willens (1935) – документальный фильм Лени Рифеншталь о шестом съезде НСДАП, проходившем в Нюрнберге 4–10 сентября 1934 года.

13 Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985), Флиер Яков Владимирович (1912–1977) – выдающиеся отечественные пианисты.

14 Долидзе Семен Виссарионович (1916–1985) – грузинский кинорежиссер.

15 Слиозберг Ной Меерович (1894–1969) – организатор кинопроизводства.

16 Имеется в виду П.П.Заборовская.

17 Скорее всего, речь идет о переселении Эйзенштейна из одной комнаты в другую внутри так называемого «лауреатника» – дома, построенного для кинематографистов в Алма-Ате (заселен в январе 1942 года).

18 Ахушков Шамиль Заурбекович (1907–1943) – редактор. Был составителем (совместно с П.М.Аташевой) сборников «Д.У.Гриффит» (1944) и «Чарльз Спенсер Чаплин» (1945), научным редактором (совместно с С.И.Юткевичем) и автором которых был Эйзенштейн. Работал (совместно с П.М.Аташевой) начиная с 1935 года над составлением сборника «Броненосец «Потемкин», так и не вышедшего при жизни режиссера.

19 Речь идет об ученике Эйзенштейна Валентине Ивановиче Кадочникове (1911–1942; защитил диплом в 1936 году). В мае 1942 года он был в Москве. В киноизданиях приводится неправильная дата его смерти – 9 марта 1942 года. Между тем в РГАЛИ сохранилось пять писем В.И.Кадочникова к П.М.Аташевой, датированных 21.IV – 5.VII 1942-го.

20 Обыгрываются названия Кисловских переулков, расположенных поблизости от Гоголевского бульвара, где жила Аташева.

21 Речь идет о Леониде Захаровиче Трауберге (1902–1990) – кинорежиссере.

22 Имеется в виду Эдуард Казимирович Тиссэ (1897–1961) – кинооператор, работавший над всеми фильмами Эйзенштейна – от «Стачки» до «Ивана Грозного».

23 Речь идет о Софье Зиновьевне Магарилл (1900–1943) и ее сыне от первого брака Юрии Борщевском. Он был призван в армию, учился в военной школе в Ташкенте.

24 Козинцев Григорий Михайлович (1905–1973). С.З.Магарилл была его женой.

25 Имеется в виду Любовь Михайловна Козинцева-Эренбург (1900–1970), сестра Г.М.Козинцева, жена И.Г.Эренбурга.

26 Гинцбург Александр Ильич (1907–1972) – кинооператор.

[18 мая 1942 года]

Dear S.M. <Дорогой С.М.>

Ввиду страшной спешки (очень трудно выбираться из Комитета) не нашла еще нескольких книг: дошлю их с Микой и Моней[1]. Но и так получается вершина Ала-Тау, и ящиков не хватает, а какие есть вряд ли выдержат тяжесть книг. Будут заниматься этим бр[атья] Солуяновы – что-нибудь придумаем. Вагон уходит через 5 дней, то есть 23-го. Сейчас Ю.И. все там приводит в порядок, и при ней же будет происходить упаковка книг и вещей.

Холщовые костюмы все найдены – едут к вам, так же шлемы тропические, все галстуки, носки, рубашки, туфли белые и серые и т.п.

Журнала с историей театра так и не нашли. Вероятно, есть в библиотеке Алма-Аты, напишите точнее, где его искать.

Также нет Van Dine[2] Short Stories <Рассказы> и Ligeti[3]. И Poulain[4].

Эти книги долго искали. Их нет.

Из А.А.А.[5] пока еще нет Маски[6], Candide[7], Ли[8], L'esprit chinois[9].

И несколько книг[10]…

ААА

В остальном – все, кажется, в порядке – собрали все, что может вам понадобиться. Леня[11] расскажет вам о его личных впечатлениях.

Будьте здоровы. Ешьте киселей – шлю остатки картоф[ельной] муки. Привет всем друзьям.

ПА

P.S. Портрет Чаплина и автограф Прокофьева[12] Леня взять не мог, т.к. летит. Привезет Овручский[13]. Ему же попытаюсь всучить сундук с носильными вещами, ключ от которого находится в пакете с картофельной мукой. Думаю, что большие сарапы посылать не стоит – мы их зашьем и занафталиним, как и все остальные вещи.

Получила сегодня дополнит[ельные] ваши требования – Гёте, Вагнер, Кант и пр. Постараюсь успеть все сделать. Страшно подумать, что будет с вашей комнатой – хуже, чем было на Чистых прудах[14].

Крепко целую. ПАт

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 6–8.

1 Речь идет о Мануэле Владимировиче Большинцове (1902–1954) – кинодраматурге.

2 Ван Дайн С.С. (Уиллард Хэнтингтон Райт; 1880–1939) – американский писатель, автор популярных детективов.

3 Речь идет о книге P.Ligeti «Der Weg aus dem Chaos» (München, 1931).

4 Имеется в виду книга преподобного отца Пулена «Благодать Моления. Трактат о мистической теологии», которая понадобилась Эйзенштейну в связи с его интересом к духовным экзерциям Игнатия Лойолы.

5 По всей видимости, речь идет о списке книг, составленном Эйзенштейном.

6 О каком издании идет речь, с уверенностью трудно определить. Может быть, о романе Андрея Белого «Маски», третьей части эпопеи «Москва».

7 Надо полагать, имеется в виду философская повесть Вольтера «Кандид, или Оптимизм».

8 Ли Вернон (Вайолет Пэджет; 1856–1935) – английская писательница. Эйзенштейн просил прислать ее книгу «Италия. Театр и музыка» (М., 1915), в которой есть глава, посвященная итальянскому театру масок, соперничеству драматургов Гольдони и Гоцци.

9 Речь идет о книге Марселя Гране «Китайское мышление», 1934, высоко ценимой Эйзенштейном (владельческая помета: «SME 2315»).

10 Далее текст не разобран.

11 Имеется в виду Л.З.Трауберг.

12 Сергей Сергеевич Прокофьев согласился сотрудничать с режиссером в работе над фильмом «Иван Грозный». Может быть, его автограф как-то связан с предстоящей работой.

13 Овручский – вероятно, сотрудник Кинокомитета.

14 На Чистых прудах Эйзенштейн жил с начала 20-х годов в комнатке, которую ему предоставил друг детства Максим Штраух.

[23 мая]

Дорогой Старик!

Прилагаю список посланного.

Кроме перечисленного идет 11 ящиков книг и прочего. Кое-что я вам не послала, напр[имер] большие сарапы – мы их хорошо упаковали, как и все остальное.

Ю.И. была на большой высоте. В квартире все чисто, все закрыто и убрано.

Ю.И. была счастлива, найдя несколько кусков мыла, банку с мандариновым вареньем и еще что-то.

Кроме того, ей выданы мохнатые халаты, черный узбекский халат и что-то из посуды.

Я себе тоже сделала подарок и взяла полосатый бумажный халат, а остальные, говорит Ю.И.[1], увезла.

Во временное пользование – до вашего приезда – взяла маленькую черную сарапу со стула и клетчатую скатерть, и очень хочется взять маленькую мадонну с черным лицом.

Весь архив ваш заколочен в ящики (папки, кот[орые] лежали в желтой комнате). Также и всякие ваши заметки, рукописи и статьи.

С ужасом думаю, что получается у вас Чистые пруды в Алма-Ате, несмотря на то, что послала вам всего меньше, чем вы просили.

Если прислала ненужные рубашки – ничего не значит – можно менять или подарить – 1–2 жене Герберта Раппапорта[2] – у них ребенка не во что одеть. Дайте Софе – она передаст. Очень кланяйтесь семье Магариллов и Козинцеву. А также Жаровым[3].

Я живу до 2-го в гост[инице] Москва, а потом наступит ужас – еду к себе в квартиру, где нет ни воды, ни уборной, крысы, сырость и плесень. И все надо делать заново – такой это вонючий хлев.

Сегодня ела разварную белугу, балык, халву и свежий огурец – нахожусь на верху блаженства. Здесь очень прилично кормят, но выходя за черту сеттельмента… лучше не выходить – одним словом.

По Москве ходит very very fat <очень-очень толстый> Митечка Бурский[4].

Сегодня смотрела «Animal Crackers»[5], и пришло мне в голову, что надо такие вещи передать в фильмотеку ГИК'а. Я Жану[6] это предложу, если хотите, или вы ему в Алма-Ате подскажите – он числа 5–7 едет к вам.

Напишите в ВОКС[7], чтоб передавали мне в Комитет приходящую на ваше имя почту – Зина пишет[8], что послала много журналов. Если окажется, что я вам многого не дослала, – тогда присылайте снова доверенность, но не на один раз, а общую.

Наверное, надо было бы послать вам парчу из шкафа для «Ивана», но, подумав, решили, что фильм это не спасет, а вам лишний груз.

Не покидайте своим вниманием Кадочникова – мы все-таки вам в конце концов докажем, что стоим этого. И что мы лучшие ваши ученики.

Жан читает наш сценарий[9] – потому что он нравится, – так что возможно, что в августе–сентябре буду в Алма-Ата или уеду к Зине, – now or never <сейчас или никогда>.

Пишите, очень ли я навалила? Yours Pearl <Ваша Перл>.

Основное – abc, жиры и сахар.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 11–14.

На первой странице письма поставлена дата, однако вторую цифру разобрать трудно. Логично предположить, что письмо датировано отбытием вагона с грузом для Эйзенштейна: 23 мая.

Ниже следует список посланного, упомянутый в самом начале письма:

«Послано С.М.Эйзенштейну
15/V через Ф.Филиппова
1 чемодан с вещами:
2 п. белых брюк
10 п. носков
2 п. очки темные
рукописи разные
бумага, карандаши,
блокноты
пакет кофе
книги разные
грелка резиновая
2 тарелки синие
1 рюмка для яиц
чернильница портативная
1 занавеска филестиле
порошок для зубов загр.
2 клетчатые салфетки мал.
1 белый халат
1 п. трусов синих
2 п. нарукавников
2 резиновых чулка
1 мал. ложечка (там же, *л.* 10. – *В.З.*).

Эйзену через Трауберга
Ключ от сундука – сундук едет вагоном
картоф. мука
ст. о Диснее*
матер. по Грозному
ст. о Чаплине
чемодан детективов» (там же, *л.* 10 об. – *В.З.*).

* Эйзенштейн продолжил работу над статьей о творчестве Уолта Диснея практически сразу по прибытии в Алма-Ату. Аташева выслала ему первоначальные фрагменты, написанные им осенью 1940 года.

1 Далее расплылись чернила, скорее всего, здесь речь идет о П.П.Заборовской. Можно предположить, что она отвезла в Алма-Ату часть личных вещей Сергея Михайловича.

2 Раппапорт Герберт Морицевич (1908–1983) – кинорежиссер.

3 Думается, речь здесь идет как об актере Михаиле Ивановиче Жарове (1899–1981), сыгравшем в «Иване Грозном» роль Малюты, так и о его сестре Лидии Ивановне (по первому мужу – Наумовой; 1902–1986), которая работала на картине художником по костюмам. Подробнее о ее работе с режиссером см.: А к ч у р и н а С. Жизнь и судьба Лидии Наумовой. Рисунки Сергея Эйзенштейна. 1942–1944. Коллекция Лидии Наумовой. М., 2004, с. 19–30.

4 Бурский (наст. фам. Бурштейн) Мечислав Ильич (1903–1943) – ученый-агробиолог. В 1940 году С.М.Эйзенштейн привлек его к работе над сборником своих статей «Крупным планом» (в качестве научного редактора и автора вступительной статьи), поскольку Бурский писал по вопросам театра и владел многими иностранными языками.

5 Animal Crackers («Расписные пряники» или «Воры и охотники») – фильм с братьями Маркс (1930, режиссер Виктор Хирман).

6 Имеется в виду Иван Григорьевич Большаков (1902–1980) – в 1939–1953 годы председатель Комитета по делам кинематографии, министр кинематографии СССР.

7 Через Всесоюзное общество культурных связей осуществлялась публикация работ Эйзенштейна за рубежом, в частности в 1942 году в США вышла его книга Film Sense, переведенная и подготовленная к печати его учеником по ВГИКу Джеем Лейдой.

8 Речь идет о Зинаиде Моисеевне Воиновой – сестре Аташевой. Она вышла замуж за американца и проживала в США.

9 Сценарий В.Кадочникова и П.Аташевой «Сказание о Козы-Корпеш и Баян-Слу» предполагалось запустить в производство, режиссерами должны были стать В.Кадочников и Ф.Филиппов, их совместный фильм «Волшебное зерно» в 1942 году вышел в прокат. Однако дело осложнилось: В.Кадочников настаивал на самостоятельной постановке, что не находило поддержки у начальства.

8/VII

Дорогой Сергей Михайлович!

Книги дошлю с реж[иссером] Армандом[1].

С Каплером[2] не удается – выдраться мне на Потылиху очень трудно – такая сейчас происходит горячка: Каплер вам всё объяснит.

Сожалею о большом количестве навала, но есть обстоятельства, смягчающие вину. И их не мало.

Мне казалось, что рукопись вам послана – а вы требуете еще. Значит, не ту послала? Другой что-то не встретилось. И журнала с историей театра тоже не попалось.

Вы поганый скаред – побоялись ответить насчет стульев и торшера – пусть лучше так стоят. Ну пусть стоят. А чай пить буду из какой-нибудь вашей синей чашки.

Мы здесь снова всего ждем сначала, только в новой форме – ближе к ленинградской[3].

Но тем не менее устраиваем фестивали и ждем вас в гости[4]. Я бы, конечно, на вашем месте согласилась ехать датой открытия 2-го фронта[5], потому что поездка дело все-таки довольно утомительное и очень неопределенное – всё же это полет. «Диктатора» нет и не будет, так сказали в посольстве – им что-то фильм не понравился.

Либерзон я насчет Лейда все передала[6]. Ю.И. тоже все передано. Сегодня появился Ершов. С кем-нибудь пришлите муки и напирайте на сахар и жиры. Какао тоже вещь.

Слиозберг оказался полной блядью, как говорят. Ни чаю, ни лоби?

Вы совсем сухарем стали – неужели не мог написать, как произошла встреча с вещами и книгами? Неужели никак?

Спасибо за фото[7] – интересно очень. Иван неожиданно напомнил мне почему-то смесь Христа с Иудой (pardon!).

На случай, если Арманд с вами разъедется, оставьте инструкции в группе, куда девать книги. Но думаю, что раньше 25-го[8] вы не выедете, если поедете.

Поцелуйте Софу и сердечный привет Козинцеву и Юре. А также Жаровым очень, очень кланяйтесь.

Как переносите жару? У нас тоже душно. Приношу соболезнования по поводу «вертеризации»[9]…

Сейчас поднялась весьма стрельба – очевидно, разведчики – бьют дальнобойные, всё дрожит.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 16–17.

Второй лист письма снизу аккуратно оборван (три–четыре строки). На обороте простым карандашом помета: «Письмо возил Каплер, забыл отдать».

Приписка о стрельбе сделана на первом листе письма.

К письму Аташевой примыкает телеграмма, посланная в Алма-Ату (штемпель получения: «А.А. 14 7 42»): «Спасибо подарки всё просимое вышлю не сердитесь надеюсь Каплер убедит вас повидать нас мама порядке = Пера». (Там же, л. 19.)

1 Арманд Павел Николаевич (1902–1964) – кинорежиссер.

2 Каплер Алексей Яковлевич (1904–1979) – киносценарист.

3 В мае 1942 года, после неудачной попытки Красной Армии освободить Харьков, в плен попало около 250 000 советских солдат, а 28 июня началось наступление немецких войск на восток, продолжившееся до Сталинграда, и на юг – до Кавказа.

4 Речь идет о готовящейся конференции, посвященной американской и английской кинематографиям. Она состоялась в Москве 21–22 августа 1942 года. Эйзенштейн выступил на ней с докладом «Американская кинематография и ее борьба с фашизмом». См. в сб.: «Живые голоса кино. Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30–40-е годы). Из неопубликованного». М., 1999, с. 181–189.

5 Своего рода черный юмор: англо-американские войска высадились на Сицилии 10 июля 1943 года, но датой открытия второго фронта принято считать операцию в Нормандии (4 июня – 24 июля 1944 года).

6 Либерзон Раиса Давыдовна (1918–1989) – сотрудница ВОКСа с 1940 по 1949 год. В дальнейшем литературовед (под фамилией Орлова). Через Р.Д.Либерзон шла переписка С.М.Эйзенштейна с Джеем Лейдой, переводчиком книги Film Sense.

7 Речь идет о фотопробах к «Ивану Грозному».

8 Первоначально планировался более ранний срок проведения конференции об англо-американском кино: Эйзенштейн в этом случае должен был выехать в Москву до 25 июля. В конце концов он покинул Алма-Ату позднее: приказ во ВГИКу о его «служебной командировке в гор. Москву» был подписан 17 августа 1942 года. См. в сб.: «К истории ВГИК. Часть II (1935–1945). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования». М., 2004, с. 222.

9 В письме к Аташевой от 27 июня 1942 года Эйзенштейн писал: «Опять заедают «страдания молодого Вертера» – *когда же* я перебешусь???!» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1460, л. 4 об.) Эти переживания связаны с его чувствами к Любови Александровне Дубенской. Она написала о Сергее Михайловиче эссе «Один на один» (см.: «Театр», 1988, № 7, с. 121–126).

13/VII

Дорогой старик!

Достали Вам зубную щетку, порошок и крем для бритья у одного собрата по орудию в Комитете. Собрат нуждается *в табаке* – возьмите конверт побольше ростом и насыпьте туда табак – если будет оказия (укажите стоимость табака), но лучше с оказией и полную пачку или две. Также будет «достат» и одеколон и еще зубной порошок. Вообще, если Вам представится возможность послать багажом 2 пуда подарков, делайте это немедленно, пока есть возможность – будущее темно и непонятно. Планов у меня никаких – плеврит. Крепко жму руку. Пера.

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 18.

20 10 42

Ваша книга[1] прибыла Америки лежит под замком ВОКСе поздравляю подтвердите высылку фото выставки привет друзьям = Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 22.

1 Книга Эйзенштейна Film Sense состояла из статей, опубликованных на родине:
«Монтаж 1938» («Искусство кино», 1938, № 1, с. 37–49). В переводе – глава первая: Word and Image.
«Вертикальный монтаж» («Искусство кино», 1940, № 9, с. 16–23). В переводе – глава вторая: Synchronisation of Senses.
«Вертикальный монтаж. Статья вторая» («Искусство кино», 1940, № 12, с. 27–35). В переводе – глава третья: Colour and Meaning.
«Вертикальный монтаж. Статья третья» («Искусство кино», 1941, № 1, с. 29–38). В переводе – глава четвертая: Content and Form. Practice.
Содержание статей было переработано с учетом культурного багажа англоязычного читателя – к примеру, ссылка на поэму Пушкина «Руслан и Людмила», иллюстрировавшая принцип золотого сечения, была заменена ссылкой на «Потерянный рай» Мильтона и т.п.

[Осень 1942 года]

Привет, дорогой Старик!

Пока это всё, чем могу вас порадовать.

Написал ли вам ВОКС по поводу выписки книг[1] – они давно обещали это сделать.

В Москве много хороших слухов о вашей работе. Желаю full success <полного успеха>.

Подробности обо мне в письме к Эсфири[2].

Будьте здоровы, дорогой

Yours Pearl

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 23.

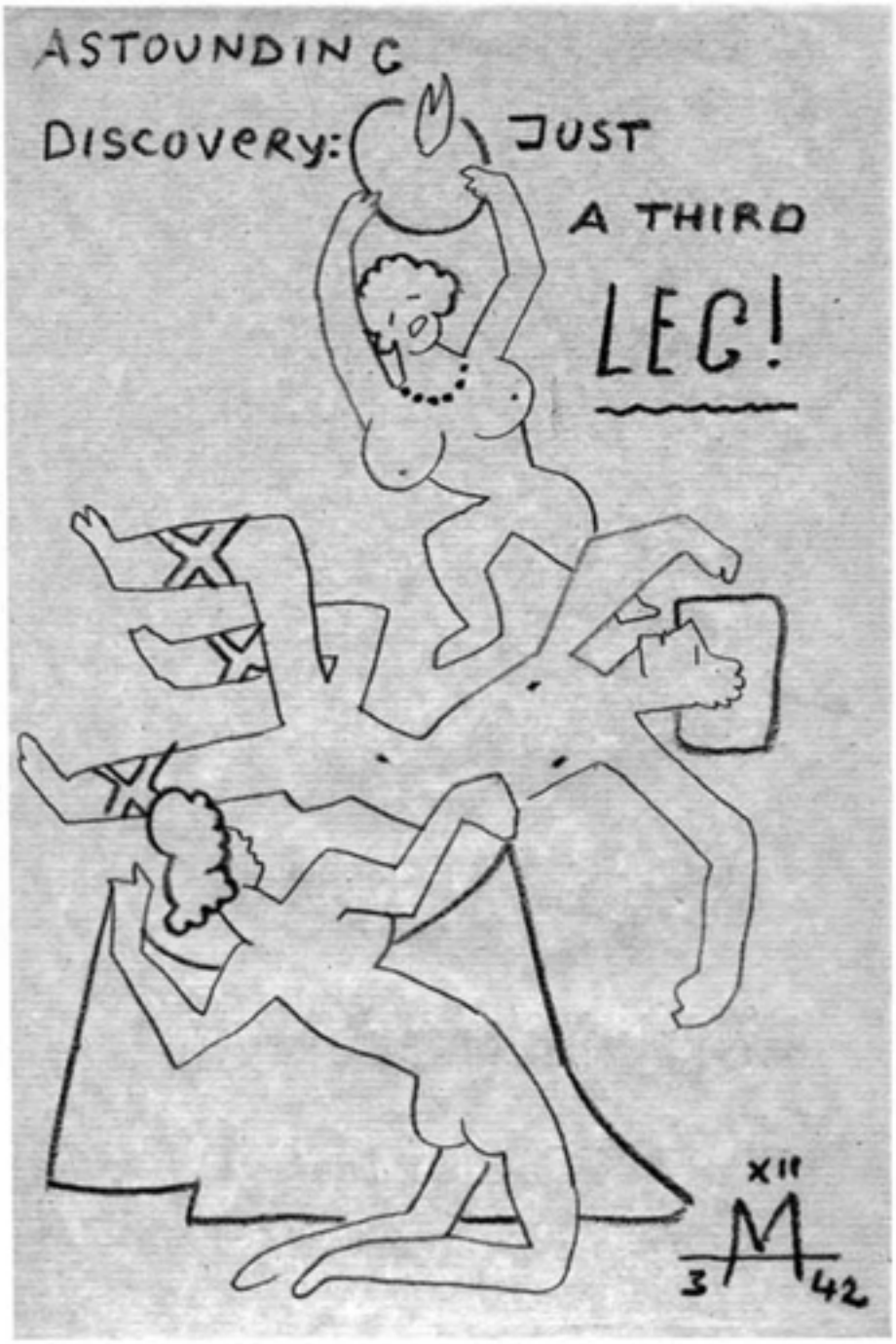
1 Речь идет о том, что Общество культурных связей должно было решить вопрос о возможности приобретения для Эйзенштейна американских книг по искусству в счет гонорара, который он получил за книгу Film Sense.

2 Эсфирь Шуб, которая летом 1942 года была в Москве, пытаясь получить работу на Центральной студии документальных фильмов, осенью вынуждена была – по настоянию И.Г.Большакова – вернуться в Алма-Ату. См. письмо Маргариты Алигер Эсфири Шуб от 11 февраля 1943 года, где упоминается время пребывания обеих в Москве: «Я не читаю Ваше письмо, я его слышу. Всё в нем Ваше, Ваш голос. Ваши интонации. Как будто я сижу в сентябрьский еще теплый вечер в номере гостиницы и слушаю Вас». Цит. по: Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М., 1972, с. 443.

Шлите Кеменову[1] телеграмму высылке книги как здоровье Спасибо подарки статья Чаплина[2] нуждается переработке конца письмо следует
Пера Аташева

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 24.
На обороте штемпель получения: «А.А. 14 12 42».

1 Кеменов Владимир Семенович (1908–1988) – искусствовед. В 1938–1940 годы директор Третьяковской галереи. В 1940–1948 годы – председатель правления ВОКСа.
2 Имеется в виду статья Эйзенштейна Charlie the Kid для сборника «Чарльз Спенсер Чаплин», к которой у Аташевой как составителя сборника было много претензий.



Dearest, dearest old man!

<Самый дорогой, самый дорогой старик!>

Я не могу писать, какой-то во мне запор случился. Я ужасно устала – и работаю много, и дома неуютно, прохладно и пр. И каждый раз ночью, когда звоню по часу и мама не открывает, потому что не слышит от слабости и склероза, я холодею при мысли и т.д.

В Комитете интрижно и тепло – меня часто душит злоба, мне стыдно, что не могу попасть на Потылиху, но этого физически не могу сделать – работаю и по воскресеньям. Скольких людей я просила зайти перед отъездом ко мне на 4-й этаж и взять ваши 2 книги – и не сочту. Все забывают.

С ВОКСом дела продвинулись настолько, что сегодня Кеменов сказал, что книга уже отправлена вам.

Я в понедельник там буду – проверю.

Меня очень сразила смерть Вали[1] – я его очень любила. И все вспоминаю, как он просил меня не уезжать и все говорил: «Я без тебя пропаду». Да, саксаульщик[2] он был неважный; бедный, так и не успел в жизни ни разу хоть досыта поесть. Попросите Костю Юдина[3] написать мне всё о его поездке и болезни[4].

Была у меня Ю.И. и долго говорила о вашей черствости в связи с болезнью madame[5].

За статью денег еще до сих пор не дали[6], и на что она живет, не пойму. Может быть, загнать доху?

Юз[7] меня очень взволновал тем, что вы плохо живете. Это правда? Со светом и у нас туго. С харчем и подавно. Но мы дома, и это всё. Вы не будете в числе выезжающих сюда? Жаль, если так.

Собираемся устраивать вечер сражающейся Франции, я буду делать монтаж. Прислали ли вам списки новых книг по искусству, вышедших в Америке?

Пришлите письмо Большакову от ГИКа о пополнении фильмотеки.

Только чтоб не Комаров[8] подписал его – он не в фаворе, а вы, др[угие] профессора и Глотов[9]. Надо, чтоб Комаров организовал их отправку, а штук 10 Большаков в моем отчете утвердил к передаче ВГИК, но это несколько тормозится сектором просмотров. Вы изложите, для каких дисциплин это нужно и т.д. Жмите на комедию и муз[ыкальные] вещи, они в фаворе у Ив[ана] Гр[игорьевича].

Относительно статьи о Чаплине – не я ей судья, но концепция ее мне не по душе. Хотя она и во многом про Шикеля[10], но все это как-то мирного времени. Well, don't get angry <Ну, не сердитесь>.

Получили ли Вы письмо Сучкова[11]? Не забудьте о подписке, телеграфьте ему.

На днях высылаю в ГИК несколько новых журналов по искусству и по кино.

Очень вас прошу, напишите про здоровье и жизнь. Можно ли прислать деньги на жирные подарки?

Крепко вас целую.

Пера

P.S.

3 недели письмо ждало оказии, и вот наконец оно в верных руках М.Т.Т[12]. А у Файнциммера[13] кусок мыла.

Обложку книги дала на пересъемку для «Инт[ернациональной] лит[ературы]», будет заметка и в «Вечёрке».

Стало очень холодно и трудно. У меня суставной ревматизм – противно.

Был у меня молодой Сендеров, кажется, будет работать на «Мосфильме», я говорила с Гуревичем, и он поехал к нему. В остальном все то же. Не обижайтесь, что деньги придется Ю.И. получить самой – дело в том, что Госкнигоиздат переехал далеко на Ленинградское шоссе и мне трудно отсюда вырваться, да и ей удобнее непосредственно общаться с из[дательст]вом, т.к. меня не всегда поймаешь.

Я обещала Любе Большинцевой[14] совершить экскурсию на Потылиху за Ван Дайном. Обязательно извлеку оттуда и книги, о которых вы писали. Когда это будет, не знаю – теперь у меня по воскресеньям дежурства: одним нужно хлеба, а в Комитете просят зрелищ довольно старые люди, и их много, а я одна. Вообще же я как будто буду работать в производственных мастерских Инторгкино по переводу фильмов – ведь это самое важное (не для меня, конечно), так что жду сюрпризов from Ivan I и Ivan II <от Ивана I и Ивана II>.

Шлю вам краденый журнал – м.б. посмотрите библиографию для выписки на ам[ериканский] гонорарий.

Из опуса Трауберга понимаю, что быт и харчишки так себе и у вас. Но хоть тепло? Очень прошу вас – нажмите на Комарова – нет ли у них там журналов и книг <одно слово неразборчиво>, где есть важные вещи о Чаплине и Чаплина? Работаете над 2-хтомником? Послала ему – Чаплину – телеграмму с просьбой о предисловии и сценариях. Диснею тоже[15].

Перевожу сценарий «Диктатора». Очень любопытные расхождения с фильмом. Фильм лучше.

Как вы думаете, кто из музыкантов может написать о музыке у Чаплина? Шостакович? Прокофьев? Вообще 2-й том думаем строить менее essay'но, более профессионально – наметка такая.

Коварский[16] – сюжетика и драматургия

Юткевич – режиссер и актер[17]

– ? – – музыка.

Отрывки из сценария – «Парижанка», «Огни города», «Золотая лихорадка», «Диктатор».

И много документации, особенно его высказываний[18].

Фильмография.

Библиография.

Что вы думаете?

Крепко вас целую. If you can't be good, be careful, Romeo! <Если не можете быть добрым, то будьте заботливым, Ромео!>[19]

Yours ever

Pearl <Ваша всегда Перл>

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 29–31 об. (основная часть письма), л. 27–28 об. (постскриптум).

Письмо не датировано. Можно предположить, что написано оно во второй половине декабря, постскриптум добавлен уже в январе 1943 года.

1 Речь идет о В.И.Кадочникове.

2 Приказ по ВГИКу о «самозаготовке топлива (дров)» был отдан 3 сентября 1942 года. Выехать на «отведенную Горпланом делянку и приступить к заготовке топлива в количестве оплаченных кубометров в лесничестве» студенты должны были до 7 сентября. Следует обратить внимание на суровое предупреждение в приказе: «Предупреждаю всех студентов, что за уклонение от мобилизации на заготовку топлива виновные будут привлечены к ответственности по законам военного времени» (см. в сб.: «К истории ВГИК. Часть II (1935–1945)», с. 222–223). Заготовляемой древесиной был саксаул.

3 Юдин Константин Константинович (1896–1957) – кинорежиссер.

4 Эйзенштейн написал о смерти любимого ученика. Некролог «Умер Валя Кадочников…» датирован: «1942 XII 9». Текст предназначался для стенной студийной газеты, но был опубликован только спустя четверть века; см.: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5, 1968, с. 451–453. Описание похорон Кадочникова см. в письме Эсфири Шуб Аташевой (в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2011, с. 454–455). На основании вышесказанного можно уточнить дату смерти В.И.Кадочникова – начало декабря 1942 года.

5 Речь идет о Елизавете Сергеевне Телешевой (1892–1943) – актрисе, режиссере МХАТа. С Эйзенштейном ее связывали длительные отношения: она снималась в фильме «Бежин луг» (версия 1935–1936 годов), работала ассистентом режиссера на «Александре Невском», ассистировала Эйзенштейну в его педагогической деятельности во ВГИКе, должна была работать с актерами на «Иване Грозном». Елизавета Сергеевна считалась гражданской женой Сергея Михайловича. В августе-сентябре 1942 года навещала его в Алма-Ате (см. об этом ее письмо к матери режиссера: Забродин В. Указ. соч., с. 390–392). С 15 по 25 сентября репетировала с Михаилом Названовым роль Андрея Курбского (см.: Названов М. «Проклятая картина». Письма к Ольге Викландт со съемок фильма «Иван Грозный». – «Искусство кино», 1998, № 1, с. 145). Переезд в Алма-Ату (перемена климата) и задержка с обращением к врачам (только в октябре в Свердловске) сыграли свою роль в трагической развязке болезни (рак молочной железы), первые симптомы которой проявились еще во время пребывания МХАТа в Саратове. Все время болезни Телешевой Эйзенштейн не отвечал на ее письма и телеграммы.

6 По всей видимости, Аташева как составитель сборника о Чаплине добивалась, чтобы матери Эйзенштейна заплатили за статью сына.

7 Речь идет об Иосифе Ильиче Юзовском (наст. фам. Бурштейн, литературный псевдоним Ю.Юзовский; 1902–1964). Ехал в эвакуацию в одном эшелоне с режиссером, который предполагал снимать его в «Иване Грозном» в роли шута при дворе Сигизмунда. Юзовский написал об Эйзенштейне замечательные воспоминания, впервые полностью напечатанные полвека спустя после смерти режиссера: Юзовский Ю. Эйзенштейн! – «Киноведческие записки», 1998, № 38, с. 39–63.

8 Комаров Сергей Васильевич (1905–2002) – историк кино, собиратель фильмотеки ВГИКа.

9 Глотов Иван Андреевич (1903–1979) – директор ВГИКа в 1941–1944 годы.

10 Имеется в виду Гитлер, настоящая фамилия которого Шикльгрубер.

11 Сучков Борис Леонтьевич (1917–1974) – литературовед. В 1942–1943 годы ответственный редактор журнала «Интернациональная литература». Эйзенштейн печатался как в русской, так и в иноязычных версиях журнала.

12 Нам не удалось понять, кого скрывают эти инициалы.

13 Файнциммер Александр Михайлович (1906–1982) – кинорежиссер.

14 Большинцова (урожденная Файнберг; в первом браке – Стенич) Любовь Давыдовна (1908–1983) – переводчица.

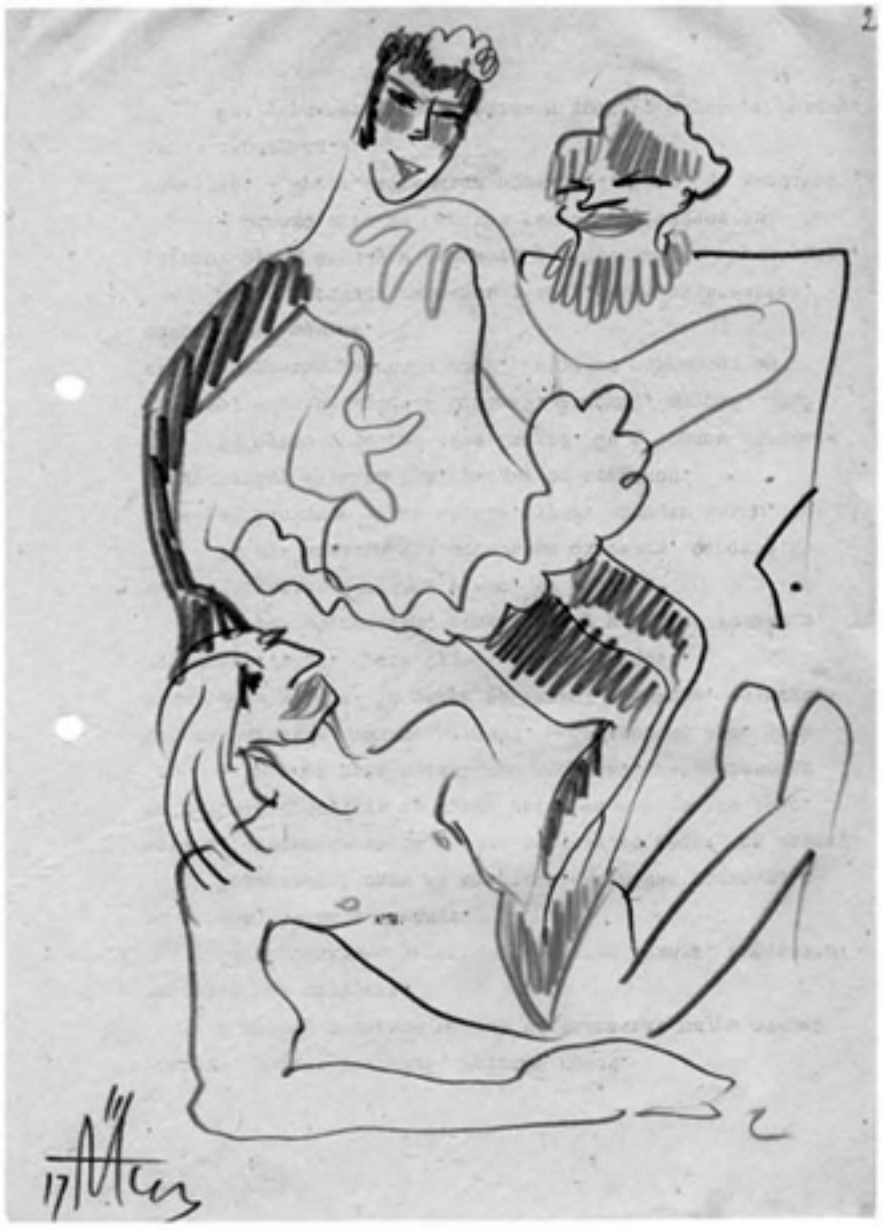
15 Известно, что Аташева предполагала выпустить сборник об Уолте Диснее, для которого Эйзенштейн собирался написать статью.

16 Коварский Николай Аронович (1904–1974) – кинокритик. В сборнике о Чаплине его статьи нет.

17 В сборнике напечатана статья С.Юткевича «Сэр Джон Фальстаф и мистер Чарльз Чаплин».

18 В сборнике напечатаны девять статей Чаплина (с 1921 по 1936 год) из изданий разных стран: США, Франции, Германии и СССР.

19 Аташева продолжает поддерживать игру Эйзенштейна в одержимость любовью – Ромео, как и Вертер, кончил самоубийством.



17 1 43

Статья Чаплина идет печать вышлите распоряжение издательству уплате гонорара лично Юлии Ивановне Очень просим переслать цитируемый вашей статье номер Интерсине Аташева

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 26.

На бланке помета Эйзенштейна: «Отв 20/I 43». А также ссылка на журнал «Искусство кино» (1936, № 4), где было напечатано изложение статьи из «Интерсине».

[Конец сентября – начало октября 1943 года]

Dear old man! <Дорогой старик!>

Ваша записка, посланная с Траубергом, так до сих пор до меня и не дошла. Но от Инденбома[1] кое-что знаю о вашей жизни. Давно не было у меня такого приятного чувства, как при виде фото из «Ивана», и как хочется поскорее увидеть все в движении и вполне воплощенным в живые образы. А какой портрет Ивана! Дай Вам бог здоровья и творческой мощи на много, много лет!

По словам Л.А., с переездом группы в Москву ничего не выходит. Грустно, но производственно и здесь совсем нелегко. You never can tell what's better <Никогда не сможете сказать, что лучше>. Все-таки напишите мне, когда думаете приехать сдавать первую серию[2]?

Теперь дела семейные:

квартиру отстояла – помогли Полонский[3] и Пырьев[4]. Туда жилотдел планировал вселить в одну комнату такую Ольгу Нестерович[5] с сыном. Я вспомнила о телеграмме из Совнаркома, звонила Чиркову[6], он подтвердил, я, где могла, об этом сообщала. Пока всё в порядке. Сазонов[7] передал телефонограмму от Комитета, запрещавшую прикасаться к Вашей квартире. Я хотела достать копию постановления, но тов. Лапшев сказал, что надо иметь официальные доказательства об оккупации квартиры – их не было. Во избежание повторения пошлите на имя тов. Лапшева письмо с просьбой переслать мне копию этого решения. Пусть будет на всякий случай.

Насчет лимитов говорила с нач[альником] ОРС тов. Алексеенко. Лимиты категорически *не делятся*. С ноября, очевидно, будут введены единые лимитные карточки, годные для любого города. А пока выбирайте или Алма-Ата, или Москву.

Я неоднократно просила ВОКС уточнить ваши возможности в смысле выписки книг на гонорары от книги. Они обещали послать телеграммы и дать ответ, но так ничего и не сделали. Напомните Кисловой[8] об этом – много хорошего сейчас у них выходит, а вы, вероятно, соскучились по книгам. И я тоже. Одна надежда на Айви Вальтеровну[9].

О себе повторяться не буду – читайте в письме к Эсфири. Ждем, что скоро прибудут новые фильмы. Одна из них с Бэтт Дэвис[10]. И военные короткометражки Диснея[11] и др.

К 18 ноября пришлите мне такой подарок: 2 огромные головки синего лука, красного перца в стручках и так, чесночку 5 головок, 2 яблока подушистее, 200 грамм сахара и сушеных яблоков тоже немножко – хочу пировать – мне будет 43 года, такую неприятность надо заесть чем-нибудь вкусным. Попросите дам – они купят.

Коменданту обязательно напишите и пошлите немного денег и табачку.

Был ли у вас фильм «Edison the men»[12]? Very nice <Очень симпатичный>.

Пишите!

Heartily yours <Сердечно ваша>

Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 20–21 об.

К письму примыкает телеграмма: «Квартиру отстояла гонорар устрою раздел лимитов вне моих возможностей вышлите яблочков мне коменданту благодарность денег = Пера». На обороте телеграммы штемпель получения: «4 10 44». Он явно ошибочен, поскольку Эйзенштейн вернулся в Москву 26 июля 1944 года. Однако если исправить 4 на 3, то получим правильную дату: 4 октября 1943 года, что позволяет датировать и письмо.

1 Инденбом Лев Аронович (1903–1970) – ассистент режиссера на фильме «Иван Грозный», помогал Эйзенштейну в подборе литературы по эпохе Ивана IV, в сентябре 1943-го привез в Москву окончательный вариант литературного сценария «Иван Грозный» (для устройства рукописи в журнал «Новый мир» и Госкиноиздат).

2 По первоначальным планам киноначальства первая серия «Ивана Грозного» должна была быть сдана в конце 1943 года. Однако эти планы оказались утопией.

3 Полонский Константин Андреевич (1906–1985) – организатор кинопроизводства, с 1938 года – директор «Мосфильма», с 1940-го – начальник Главкиномехпрома, затем начальник Главного управления по производству художественных фильмов.

4 Пырьев Иван Александрович (1901–1972) – кинорежиссер. Свою деятельность в искусстве начал в Театре Пролеткульта, где ставил спектакли начинающий Эйзенштейн.

5 Нестерович Ольга Трофимовна – была эвакуирована в Ашхабад как работник Киевской студии.

6 Чирков Борис Петрович (1901–1982) – киноактер.

7 Сазонов Алексей Николаевич (1910–1993) – в 1943–1946 годы главный редактор Главного управления по производству художественных фильмов.

8 Кислова Людмила Дмитриевна – в 1943 году исполняла обязанности председателя правления ВОКСа.

9 Речь идет об Айви Вальтеровне Литвиновой (урожд. Лоу; 1889–1977) – переводчице, жене Максима Максимовича Литвинова (наст. имя и фам. Макс Валлах) – советского государственного деятеля. Эйзенштейн дружил с Айви Вальтеровной и получал от нее нужные ему иностранные книги.

10 Дэвис Бетт (1908–1989) – американская киноактриса.

11 Студия Диснея в 1942–1944 годы производила пропагандистские и учебно-инструктивные фильмы (главным образом короткометражные).

12 «Эдисон, человек» (1940) – фильм режиссера Кларенса Брауна.

[Вторая половина декабря 1943 года?]

Dearest old man!

Получила письмо. В смысле Ю.И. все сделано. Она у меня бывает. Не пишу же потому, что примерно в том же состоянии, что и вы, только без дома отдыха[1]. И в страшных финансово-хозяйственных трудностях. Берет отвращение от собственной Shabbyness <убогости> во всём, начиная с духа, тела (flesh&spirit <плоть и дух>) и кончая чулками и пр.

Смерть Ахушкова[2], Мечика[3] и еще многих[4] очень грустны. Трудно примириться с многими not very pleasant events <не очень приятными событиями>.

О вашей работе слышала много очень хорошего даже от Пырьева. Не сдавайте, дорогой. Этот отель, что был на вашем письме[5], мы еще увидим, – наверняка. Привет вам от Тани Литвиновой[6]. Она шлет вам a detective story <детектив>. Мама скоро будет в Москве, еще привезет.

[Приветы] вам «частные» от Полонского, Авенариуса[7], от Нижнего[8]. И очень многих других.

Я крепко вас целую.

И скоро напишу по-настоящему.

Насчет Эсфири ведем энергичные подкопы насчет хроники.

Пишите, Старик

yours Pearl

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 33–33 об.

Письмо написано на бланке Союзинторгкино.

1 Эйзенштейн, испытывавший проблемы с сердцем, отдыхал в горном санатории две с половиной недели (во второй половине ноября – первой декаде декабря 1943 года). Во время пребывания в санатории Эйзенштейном был написан (авторская дата – «Алмалык, 6/XII.43») один из пронзительных лирических текстов, своего рода стихотворение в прозе: «The making of a hypochondriac». Его следует перевести: «Становясь ипохондриком». Он был напечатан в 1990 году (см. «Киноведческие записки», № 6, с. 132–133). Имеет смысл его напомнить:

> Три ступеньки ведут вверх в мой домик. Перед ними снег растаял. Он похож на пролитый желтый гороховый суп.
>
> Рядом – голубая полоса. Это снег в тени домика. Он – голубизны ее глаз. Широко раскрытых, как у куклы. С такими же остро торчащими ресницами. Черные ворсинки ресниц. Голубая глазурь глаза. Острая точка черного зрачка. Дальше – белая пелена чистого девственного снега.
>
> Я не хочу видеть желтизну талого снега. Меня тянет к белому снегу. Переношу свой стул. Но ставлю его молитвенно у порога. Полосы голубой тени.
>
> Тени ее глаз.
>
> Пусть, проходя эту тень, взгляд согревается воспоминанием о ней, прежде чем разлиться по белизне снежного поля.
>
> Поле становится листом бумаги. По листу бумаги бегут голубые чернила. Они несут грустные серые мысли.
>
> Блекнет снег. Темнеет бумага. В действительности она – серая. И бел только снег, в голубых солнечных подтеках теневых пятен. А по серой корявой бумаге не спеша прокладывает себе путь огрызок карандаша.

Можно предположить, что в этом тексте Сергей Михайлович выразил свои чувства к Любови Дубенской.

2 Дату смерти Шамиля Ахушкова не удалось установить.

3 М.И.Бурский погиб в штрафном батальоне 5 июня 1943 года.

4 Среди «еще многих» наиболее значительной для Эйзенштейна была смерть Елизаветы Сергеевны Телешевой. Он даже пытался написать об этом после смерти матери 8 августа 1946 года. Об этой попытке более подробно см. в кн.: З а б р о д и н В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 426–428.

5 Для письма, написанного после пребывания в санатории, Эйзенштейн использовал бланк The Barringer Hotels, вероятно, сохранившийся в его бумагах со времени зарубежной поездки (1929–1932).
Эйзенштейн подводил в этом письме горестные итоги прошедшего года («тяжелая полоса биографии»): «этап с раздвоением операторов» (то есть приглашением А.Москвина для съемки павильонов) был «мучительным».
Далее следует загадочный пассаж: «В разгар всего этого врезается другое событие, в совершенно непредвиденных аспектах – тоже очень сложно». Думается, это свидетельство знакомства режиссера с резолюцией первого зрителя страны и заказчика картины о «грозном царе» о ее сценарии (см. записку И.В.Сталина И.Г.Большакову от 13 сентября 1943 года в кн.: «Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы». М., 2005, с. 685).
Завершаются все эти сетования макабрическим финалом: «Вдобавок еще умирает так глупо Мечик Бурский» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1749, л. 8).
Не удалось установить, какими сведениями о смерти М.И.Бурского располагал Эйзенштейн.
Спустя пятнадцать лет, 25 июня 1958 года, А.К.Гладков записал в дневнике разговор с И.И.Юзовским: «История с гибелью его брата, Бурского, довольно для меня темная. Я не задаю вопросов, но кое-что он рассказывает сам. «16 октября <1941 г.> Бурский, работавший в Совинформбюро, вечером, когда ждали, что немцы могут ворваться в Москву, сидел с Г.Ф.Александровым, и последний, находившийся в крайне нервном состоянии, сказал что-то вроде: «Вот так кончается эпоха!»… Бурский стал с ним спорить, что не все пропало, и когда все обошлось, Александров не простил Бурскому того, что тот был свидетелем его паники и пессимизма… Александров – убийца моего брата!..» (Г л а д к о в А. «Я не признаю историю без подробностей…» // In memoriam. СПб. – Париж, 2000, с. 539).
Иную версию записи см.: «Новый мир», 2006, № 11, с. 129.

6 Литвинова Татьяна Максимовна (1918–2011) – переводчица.

7 Авенариус Григорий Алексеевич (1903–1958) – историк кино.

8 Нижний Владимир Борисович (1906–1958) – ассистент режиссера по преподавательской деятельности, автор замечательной книги «На уроках режиссуры С.Эйзенштейна» (1958).

29 12 43

Срочно вышлите Юлии Ивановне любую обувь размер тридцать пять выплата денег зависит договоренности купюрах сценария[1] Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 32.

1 О проблемах, связанных с публикацией сценария «Иван Грозный» как в журнале «Новый мир», так и в Госкиноиздате, см.: «Киноведческие записки», 1998, № 38. Специальный номер. Фильм «Иван Грозный». Документы. Статьи. Интервью. Исследования. С. 173–177.

Поздравляю блестящим материалом горячий новогодний привет пожелания привет Эсфири Верочке[1] Мике Козинцеву Москвину[2] замучил грипп = Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 34.
На обороте штемпель: «АА 8 1 44».

1 Речь идет о Вере Павловне Строевой (1903–1992) – кинорежиссере. Она была женой Г.Л.Рошаля и матерью Майи Рошаль, которая родилась 23 января. В Алма-Ате праздновался объединенный день рождения Сергея Михайловича и Майи, традиция сохранилась и после возвращения в Москву.

2 Москвин Андрей Николаевич (1901–1961) – кинооператор. Его переписка с Эйзенштейном опубликована Я.Л.Бутовским («Киноведческие записки», 1998, № 38, с. 296–312).

27 1 44

Болела поэтому шлю запоздалые поздравления днем рождения[1] Подарок получите Москве Сердечно обнимаю Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 35.

1 С.М.Эйзенштейн родился 10 января 1898 года (по старому стилю; по новому стилю его день рождения должен праздноваться 23 января).

3 2 44

Письмо передала[1] телеграфьте здоровье готовьте фото юбилейного альбома[2] высылайте первой

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 36.

1 25 января 1944 года Эйзенштейн отправил телеграмму (сохраняем орфографию подлинника):

«Москва Кино Комитет Атташевой Срочная
Эсфир везет Вам письмо тчк вложенное в него второе передайте совершенно конфиденциально чтобы никто не знал
Привет Старик» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1460, л. 13).

В письме, отправленном с оказией, говорилось:

«Dearest Pearl
Очень Вас прошу в самом быстром темпе переправить прилагаемое письмо в ЦК ВКП(б) – оно связано с вопросом сроков выхода «Ивана Грозного»» (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1749, л. 9).

Речь идет о письме, адресованном И.В.Сталину и датированном 20 января 1944 года. Исследователи биографии Эйзенштейна полагали, что черновик письма, сохранившийся в архиве режиссера, не был перебелен и отправлен адресату. Однако в 2005 году письмо, которое привезла в Москву Шуб и передала в ЦК Аташева, было опубликовано в окончательной версии (см. сб.: «Кремлевский кинотеатр», с. 690–691). В комментарии указывалось: «На письме имеется штамп входящей регистрации в Особом секторе ЦК ВКП(б) 31 января 1944 г.» (там же, с. 691).

2 Речь идет об альбоме, готовящемся к 25-летию советского кино.

Послала Полонским четыре новых мира[1] есть еще шесть получила пять тысяч телеграфьте распоряжения гоголевский семнадцать 37

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 37.
На обороте штемпель: «29 2 44 АА».

1 Номер журнала «Новый мир» (1943, № 10–11), в котором напечатан сценарий «Иван Грозный» (с. 61–108), был подписан в печать 29 января 1944 года, то есть журнал стал доступен читателям только в феврале.

Дорогой Старик!

Вчера выбрали Вас вице-президентом киносекции ВОКС.

Председатель Пудовкин[1]. Большаков сам предложил вашу кандидатуру, и, когда кто-то сказал, что «его же нет в Москве», он ответил: «Мы надеемся, что он скоро будет здесь». Чем кончились Ваши беседы с Полонским? Очень хочу знать о вашем здоровье и делах. Скоро ли домой? Надеюсь, что фото уже высланы Вами.

Yours Pearl

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 43.

Штемпель получения: «15 4 44».

1 Пудовкин Всеволод Илларионович (1893–1953) – актер, режиссер, теоретик кино. Снимался у Эйзенштейна – сыграл роль Юродивого в фильме «Иван Грозный». Пудовкин на эту должность в ВОКСе был выбран в феврале 1944 года.

ВОКСе получены вам книги письмо Стоковского[1] вышлю оказией почему совсем молчите целую Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 38.

Штемпель получения: «18 4 44 АА».

1 Стоковский Леопольд (1882–1977) – американский дирижер. Речь идет о его письме от 6 декабря 1943 года. См. об обстоятельствах его написания в беседе с Наумом Клейманом («Киноведческие записки», 2007, № 85, с. 92–93). Эйзенштейна увлекала изобретательная работа дирижера с записью оркестра. Он писал: «Понадобилось почти десятилетие торжества звукового кино, чтобы, наконец, гениальностью Леопольда Стоковского прийти к 10-микрофонной записи оркестра…» (Э й з е н ш т е й н С.М. Монтаж. М., 2000, с. 359). В библиотеке Эйзенштейна сохранилась книга Стоковского Music for all of us (1943) с дарственной надписью автора.

30/IV

Первомайский привет фото великолепные третьего увижу материал[1] доверенность устарела приведения квартиры порядок нужно новую учтите Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 39.

На телеграмме помета телеграфа: «12/V отослано» – и штемпель получения: «14 5 44».

1 Речь идет о просмотре киноматериала «Ивана Грозного».

[После 3 мая 1944 года]

Видела материал нет слов как великолепно поразили люди кроме Анастасии[1] они совсем по новому блестящи = Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 41.

1 Роль Анастасии исполняла в фильме Эйзенштейна Людмила Целиковская.

Коменданта сменили семена отдала матери папиросы куплю сама слышала скором приезде телеграфьте когда сердечный привет = Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 40.
Штемпель получения: «15 5 44».

Дорогой старик!

Как вам понравится такая цитата […][1]

Очень интересная книга. В Москве есть только в одном экземпляре – в Инторгкино. Неужели же ВОКС не может ее вам выписать? Ответили ли они вам насчет выписки литературы? Зина телеграфировала, что Америка не принимает к отправлению по почте книги.

Слышали, что вы опять задерживаетесь – до июля[2]. Как здоровье? Дошли ли мои телеграммы? Видела в ВОКСе письмо на ваше имя от А.Корда[3].

Занимаюсь юбилейным альбомом.

Юбилей отложен до февраля 1945 г.[4].

Инденбом фото мне не дал. Бохонов[5] тоже.

Крепко целую

Пера

РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1624, л. 42.

1 Опущен фрагмент предисловия Айрис Бэрри к книге The Film Index: A Bibliography. Vol. I. The Film as Art (1941), где она констатирует, что на первом месте по количеству упоминаний в кинолитературе Чарли Чаплин, за ним следует Д.У.Гриффит, а третьей и четвертым идут Мэри Пикфорд и Эйзенштейн.

2 Напомним, что Эйзенштейн вернулся в Москву 26 июля 1944 года.

3 Корда Александр (наст. имя Шандор; 1893–1956) – английский (затем американский) режиссер и продюсер.

4 Празднование 25-летия советского кино было перенесено, как и в свое время 15-летний юбилей, – его отпраздновали в январе 1935 года.

5 Бохонов Иван Александрович – кинооператор, преподаватель ВГИКа.

Предисловие, подготовка текста и комментарии Владимира Забродина.

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева. Норма
Рецензия на фильм Василия Сигарева «Страна ОЗ» (Россия). В статье анализируется сложный и хитроумный жанр произведения. Исследуется художественный контекст творчества драматурга и режиссера Василия Сигарева, а также связь его жанровых поисков с картинами Алексея Балабанова, угадавшего, как и Сигарев, невидимый нерв разных времен постсоветской жизни.
«Страна ОЗ», Василий Сигарев, Алексей Балабанов, жанровые поиски, художественный контекст, нерв времени

Владимир Лященко. Все песни только о Москве
В рецензии Владимира Лященко на фильм Анны Меликян «Про любовь» (Россия) рассматривается образ Москвы, ирреальный и несколько фантастический. Столица, ее пестрые обитатели и гости раскрываются в язвительном и псевдогламурном взгляде режиссера. Фильм Меликян – образец редкого в нашем пространстве здравомыслящего арт-мейнстрима.
«Про любовь», Анна Меликян, образ Москвы, арт-мейнстрим, псевдогламур

Ольга Кабанова. Они не ангелы, ангелы не они
Рецензия на фильм Алексея Федорченко «Ангелы революции» (Россия). Будучи искусствоведом, автор выбрала исторический подход к анализу картины. Она проясняет как реальные, так и мифологические связи между вымышленными персонажами и их прототипами. Художники-авангардисты в преломлении режиссерского взгляда, по ее мнению, чрезвычайно увлекательный исследовательский сюжет.
«Ангелы революции», Алексей Федорченко, исторический подход, мифология, русский авангард, киноисследование

Игорь Сукманов. Заводные идиоты
Рецензия на фильм Михаила Местецкого «Тряпичный союз» (Россия). Автор рассматривает пробелы между замыслом режиссера и реализацией его полнометражного дебюта. «Парад аттракционов», гэги – таков выбор создателя фильма в ущерб более глубинному осмыслению процесса взросления молодых людей. Постмодернистская эстетика представляется критику и устаревшей, и не соответствующей важной проблематике фильма.
«Тряпичный союз», Михаил Местецкий, парад аттракционов, гэг, постмодернистская эстетика, замысел и реализация

Вадим Рутковский. Гений чистой простоты
Анализ минималистского фильма Ивана Вырыпаева «Спасение» осмысляется автором рецензии изящно, в общем контексте творчества драматурга и режиссера. Лаконичный портрет Вырыпаева на фоне его последней картины сделан остроумно, в соответствии с поэтикой «Спасения». Камерный по своей природе фильм побудил критика к нетривиальным обобщениям.
«Спасение», Иван Вырыпаев, минимализм, камерный фильм, Тибет

Кристина Матвиенко. Сами не свои
Рецензент смотрит на фильм Натальи Кудряшовой «Пионеры-герои» (Россия) с точки зрения своего поколения и его опыта. Возраст критика, как и автора картины, совпадает с возрастом персонажей «Пионеров-героев». Критик разъясняет причины своих претензий к режиссеру, которая якобы мифологизировала советское время и социалистическую реальность. Ощущение, переживание и проживание как прошлого, так и настоящего времени становятся центральным мотивом статьи о фильме, вызвавшем резко противоположные суждения.
«Пионеры-герои», Наталья Кудряшова, разница поколений, мифологизация, советское время, переживание времени

Катерина Тарханова. Серая болезнь
Рецензия на фильм Александра Котта «Инсайт». Критик разбирается в странных отношениях двух героев фильма – слепого рабочего, казалось бы, «без индивидуальности» и медсестры, которая его обманула. Слепота здесь рассматривается как символ прозрения. Лишь ослепнув, герой, по мнению автора, стал самим собой. Подлинно все, что любишь больше себя. Рецензент утверждает, что жанры, смыслы и чувства теперь вообще не могут быть ничем, кроме метафизики.
«Инсайт», Александр Котт, слепота, истинная любовь, самопожертвование, прозрение

Елена Стишова. Патриотический синдром
На примере трех фильмов – «Страна ОЗ» Василия Сигарева, «Родина» Петра Буслова и «Архипелаг» Татьяны Воронецкой – автор статьи рассматривает разные модели понимания патриотизма. Делает особый акцент на аутентичной художественной форме трэшевой «Страны ОЗ», противопоставляя ей неясную мотивацию героев-невозвращенцев картины Буслова.
«Страна ОЗ», Василий Сигарев, «Родина», Петр Буслов, «Архипелаг», Татьяна Воронецкая, патриотизм

Мария Мухина. Враг номер один
В статье рассматриваются перспективы попадания отечественных картин на экраны российских кинотеатров – причины, по которым прокатчики предпочитают отдавать наибольшее количество сеансов иностранной продукции. Автор обращает внимание на реальные обстоятельства и факторы, определяющие выход в кинотеатральную сеть участников конкурса «Кинотавра». Многие из этих факторов до сих пор достаточно печальные.
«Про любовь», «Родина», кинотеатры, технологии, профессионализм, «Кинотавр»

SUMMARY

Cinema of the young. New songs about main things
Kinotavr. Shorts. Round table talk.

Maria Guskova:
«There is no dramatic situation»
Short note on Kinotavr by Maria Guskova, the director of THE RETURN OF ERKIN (Cinéfondation's third prize at Cannes-2015, the diploma at Kinotavr).

Daria Vlasova:
«There is no revolution in me»
Conversed by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Igor Tolstunov:
«It doesn't pain»
Conversed by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Zara Abdullayeva
Norm
Review of Vasily Sigarev's THE LAND OF OZ (Russia).
The author considers complicated and whimsical genre of the picture. Delving into artistic context of creation of the script-writer and filmmaker as well as connection of his search in the field of genre the critic alludes at the creation of Alexei Balabanov, who also could catch the invisible nerve of different times of postsoviet life.
THE LAND OF OZ, Vasily Sigarev, Alexey Balabanov, search of genre, artistic context, nerve of the epoch

Andrei Ilenkov
Vasya
Writer, playwriter Andrei Ilenkov on his work with Vasily Sigarev.

Vasily Sigarev
Dyudya
Director's playful story about the work on THE LAND OF OZ and its «heroine» – Dyudya the dog.

Vladimir Lyashchenko
All songs about Moscow only
Review of Anna Melikian's ABOUT LOVE (Russia).
The article deals with the image of Moscow, both unreal and slightly fantastic. The capital, its habitants and guests are unveiled under sarcastic and pseudo-glamouresque director's view. Melikian's film is a rare with us specimen of sober artstream.
ABOUT LOVE, Anna Melikian, image of Moscow, artstream, pseudo-glamour

Olga Kabanova
They are not angels, angels are not them
Review of Alexei Fedorchenko's ANGELS OF REVOLUTION (Russia).
Being an art expert, the author chose a historical approach to analysis of the film. She uncovered both realistic and mythological connections among artificial personages and their real prototypes. Avant-gardist artists in the director's view present highly fascinating subject matter.
ANGELS OF REVOLUTION, Alexei Fedorchenko, historical approach, mythology, Russian avant-garde, filmic exploration

Igor Sukmanov
Mechanical idiots
Review of Michail Mestetsky's RAG UNION (Russia).
The critic considers lacunas between the author's intention and realization in his full-length debut. Parade of attractions, gags this is the director's choice, which damaged more profound comprehension of the problem of growing up. The critic finds postmodernist aesthetics obsolete and unsuitable for the topic of the picture.
RAG UNION, Mikhail Mestetsky, parade of attractions, gags, postmodernist aesthetics, intention and realization

Vadim Rutkovsky
Genius of pure simplicity
Review of Ivan Vyrypaev's SALVATION (Russia).
The author gracefully treats the minimalist film by Vyrypaev in general context of the dramatist and filmmaker and presents a laconic portrait of him against his latest work and according to poetics of his chamber SALVATION, which in its turn stimulated the critic to come to some untrivial conclusions.
SALVATION, Ivan Vyrypaev, minimalist chamber film, Tibet

Kristina Matvienko
Lost in themselves
Review of Natalya Kudryashova's PIONEER HEROES (Russia).
The critic considers the picture from the point of view of her generation and its experience. The critic's age coincides with that of the filmmaker and the personages. The critic argues that the helmer mythologizes Soviet epoch and its realities. Comprehension and experience of both - past and present make the focus of the critic's viewing of the picture, which evoked sharply controversial attitudes.
PIONEER HEROES, Natalya Kudryashova, generation gap, mythologization, Soviet epoch, experience of time

Katerina Tarkhanova
Grey disease
Review of Alexander Kott's INSIGHT (Russia).
The critic analyzes strange relations between the two characters of the picture that is a blind worker seemingly without individuality, and a nurse, who has deceived him. Blindness here is a symbol of enlightenment. The critic assumes that having lost his sight, the hero obtained his identity. The critic states, that nowadays there can be no other genres, senses and feelings except metaphysical ones.
INSIGHT, Alexander Kott, blindness, real love, self-sacrificing, enlightenment

Natalya Kudryashova:
«A Russian wants to obtain sense».
Press-conference.

Ivan Vyrypaev:
«Too much art!»
Press-conference.

Andrei Smolyakov:
«Our time hasn't chosen anybody»
Interview by Nina Zarkhi.

Elena Stishova
A patriotic syndrome
Basing on three films: THE LAND OF OZ by Vasily Sigarev, MOTHERLAND by Pyotr Buslov and ARCHIPELAGO by Tatiana Voronetskaya, the author considers various models of understanding of patriotism. A special attention is drawn to the authentic artistic form of the trash picture by Sigarev; the critic opposes it to obscure motivation of the characters from the Buslov's film.
THE LAND OF OZ, Vasily Sigarev, MOTHERLAND, Pyotr Buslov, ARCHIPELAGO, Tatiana Voronetskaya, patriotism

Maria Mukhina
Enemy number one
Perspectives of distribution for domestic films are considered and the reasons due to which Russian distributors prefer foreign movie products to Russian ones are specified. Special attention is paid to the films from the Competition of the Kinotavr in this perspective, and the author comes to rather skeptic conclusions in this respect.
ABOUT LOVE, MOTHERLAND, technology, professional skills, Kinotavr

«Dear old man!»
Pera Atasheva's letters to Sergei Eisenstein.
Vladimir Zabrodin's publication.

№6 (июнь) 2015 6

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 18.07.15. Подп. к печати 28.07.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20337
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405